15007

341

РУССКІЕ ХУДОЖНИКИ

В. А. СѢРОВЪ

КОМИТЕТЪ ПОПУЛЯРИЗАЦІИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ИЗДАНІЙ

Комитет Популяризации
Художественных
Изданий

СЕРГѢЙ ЭРНСТЪ

В. А. СѢРОВЪ

ПЕТЕРБУРГЪ
Комитетъ Популяризаціи Художественныхъ Изданій при Россійской
Академіи Исторіи Матеріальной Культуры
1921

Отпечатано
в 15-ой Государственной типографии
(бывш. Голике и Вильборг)
в ноябре 1921 года,
под наблюдением В. И. Анисимова

Р. В. Ц.
Напечатано в количестве 1500 экз.

ФГНУ
Президентская библиотека
имени Б.Н. Ельцина
Инв. № 5772

«Сѣровъ есть Сѣровъ, одинъ и особенный художникъ».

Александръ Бенуа.

«Искусство Сѣрова подобно рѣдкому драгоцѣнному камню: чѣмъ больше вглядываешься въ него, тѣмъ глубже оно затягиваетъ васъ въ свою глубину очарованія».

П. Рѣпинъ.

«Въ Сѣровѣ художники утратили честнаго и непреклоннаго защитника ихъ достоинствъ».

К. Коровинъ.

На всемъ протяженіи двухвѣкового пути новой русской живописи, несмотря на тяжелыя условія ея жизни, мы можемъ ясно различить нѣкую живописную традицію, преемственно передающуюся изъ поколѣнія въ поколѣніе. Отъ внимательнаго, чуть грузнаго реализма Петровскихъ мастеровъ къ осложненности и нарядности дней Елисаветы, а оттуда къ большому, академическаго толка, мастерству второй половины вѣка. При Павлѣ — полный пересмотръ всего богатства XVIII вѣка и жажда, «своего», «новаго», вызвавшая славную школу 20—30 гг. Она показала прекраснѣйшія силы русскаго живописнаго генія. Прямые воспитанники и наслѣдники ея большіе и малые мастера 40—50 гг., не оцѣнивъ простое и глубокое очарованіе живописной истины своихъ учителей, отдались всецѣло болѣе мелкимъ, хотя и интереснымъ, «ювелирнымъ» задачамъ, внеся въ русскую живопись до тѣхъ поръ неизвѣстныя изощренность и надуманность, всегда приходящія на смѣну исканіямъ широкаго характера. Но черезъ 10—20 лѣтъ ихъ грозному въ своей узкости натиску противостояла (по тому же закону противо-

положностей) небольшая и порой весьма далеко отступавшая отъ задачъ художества школа натуралистовъ 60-хъ годовъ, подчинившая себѣ, вслѣдствіе полнаго идейнаго разброда тогдашняго художественнаго міра, всѣ области русской художественной культуры. Можетъ быть, изъ всѣхъ протекшихъ за полтора вѣка краткихъ эпохъ исторіи русской живописи эта эпоха была наиболѣе деспотична надъ художниками и властна надъ публикой. Однако и ея владычество не было продолжительнымъ. Черезъ 15—20 лѣтъ мы замѣчаемъ появленіе плеяды молодыхъ художниковъ, коимъ суждено было «вернуть живописи ея радость». Рѣпинъ, Васнецовъ, Суриковъ, Малютинъ, Левитанъ, Нестеровъ, Остроуховъ, Коровинъ, Полѣнова—вотъ имена приходящія на память даже при мимолетномъ воспоминаніи объ этой молодой, красочной, шумной школѣ, обновившей юной улыбкой задержавшееся и потемнѣвшее теченіе русской живописи. Едва только получили эти художники первенство въ русской живописи, какъ въ концѣ 90-хъ и началѣ 900-хъ годовъ совсѣмъ новые люди пришли имъ на смѣну и принесли въ своихъ работахъ новыя чувства и краски.

Конечно, каждое изъ помянутыхъ теченій создавалось усиліями многихъ мастеровъ и общая его картина возникаетъ изъ сочетанія безконечныхъ, порой далекихъ другъ друга элементовъ. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, каждое подобное теченіе гордится отдѣльными большими мастерами, коимъ выпало счастье въ одномъ своемъ твореніи воплотить основныя линіи, чаянія и стремленія данной школы, какъ бы собрать въ своей мастерской очарованіе своего вѣка. Андрей

Волы.
Масло. 1885.

Собр. Н. С. Остроухова.

С. М. Драгомірова.
Масло. 1889.

Собр. С. М. Лукомской,
рожд. Драгомировой.

В. С. Мамонтова.
Масло. 1887.

Собр. А. С. Мамонтовой.

Венеція. Riva degli Schiavoni.
Масло. 1887.

Собр. Н. С. Остроухова.

Матвѣевъ, Иванъ Никитинъ, Иванъ Аргуновъ, Ѳедоръ Рокотовъ, Антонъ Лосенко, Дмитрій Левицкій, Петръ Соколовъ, Владиміръ Боровиковскій, Семенъ Щукинъ, Орестъ Кипренскій, Алексѣй Венеціановъ, Сильвестръ Щедринъ, гр. Ѳедоръ Толстой, Александръ Ивановъ, Карлъ Брюлловъ, Антонъ Брунн, Павелъ Ѳедотовъ, Иванъ Крамской, Илья Рѣпинъ, Николай Ге, Василій Суриковъ, Исаакъ Левитанъ, Валентинъ Сѣровъ — таковы мастера представляющіе искусство своихъ временъ и являющіеся «большими маяками» на морѣ русскаго художества.

Иногда же искусство помянутыхъ мастеровъ даетъ почувствовать не только лучшія достиженія ихъ современниковъ, но и обращено какъ въ сторону преемниковъ, такъ и предковъ, словомъ, захватываетъ не одну, а уже три колѣна художественной эволюціи. Именно такимъ мастеромъ былъ Сѣровъ — начальныя его произведенія отданы исканіямъ его наставниковъ, въ 80—90-хъ годахъ его работы являются лучшими достиженіями молодой московской школы, а позже, въ 1900-ые годы, онъ дѣлаетъ великолѣпнѣйшіе вклады въ сокровищницу новой русской живописи, ознаменовавшей начало вѣка своимъ первымъ расцвѣтомъ.

Валентинъ Александровичъ Сѣровъ, сынъ композитора Александра Николаевича Сѣрова, создателя «Юдифи» и «Вражьей силы», и его жены Валентины Семеновны, урожденной Бергманъ, также извѣстной

музыкальной дѣятельницы и автора оперы «Уріэль-Акоста», родился въ С.-Петербургѣ, 7 января 1865 г.

Направленіе симпатій и запросовъ родной семьи и всѣхъ ея друзей и знакомыхъ, принадлежавшихъ къ самымъ передовымъ людямъ тогдашней Россіи, во многомъ, навѣрное, содѣйствовали пробужденію въ мальчикѣ духовной жизни особеннаго строя. Впрочемъ, первоначальное развитіе Сѣрова шло очень неровными шагами — временами онъ былъ слишкомъ спокоенъ, вялъ и неповоротливъ, затѣмъ наступалъ періодъ пробужденія: маленькій Тоша становился оживленъ, остеръ, понятливъ и наблюдателенъ. Въ такіе «живые» дни мальчикъ съ громаднымъ интересомъ взиралъ на еще таинственное для него зрѣлище міра и принималъ участіе во всѣхъ доступныхъ ему событіяхъ и происшествіяхъ. Особливо же нѣжно относился онъ къ животнымъ — именно эта любовь вызвала и первые опыты Сѣрова въ рисованіи: съ замѣчательнымъ усердіемъ чертилъ онъ разныхъ лошадокъ, то съ 10, а то и съ 13 ногами... Страсть эту поддерживалъ и отецъ, вырѣзавшій для сына изъ бумаги всякихъ звѣрей; старинный же Бюффонъ былъ любимѣйшей книгой, какъ отца, такъ и сына.

Неожиданная смерть Александра Николаевича въ 1871 г. разстроила семейное гнѣздо. Валентина Семеновна уѣхала продолжать свои музыкальныя занятія въ Мюнхенъ, а Тоша былъ перевезенъ на Никольскій хуторъ Смоленской губерніи, гдѣ его хозяйка, другъ

Валентины Семеновны, княжна Наталья Николаевна Друцкая-Соколинская (въ замужествѣ Коганъ) устроила земледѣльческую колонію въ духѣ общественныхъ настроеній 60-хъ годовъ. Тутъ, среди сельскаго простора и уединенія, мальчикъ впервые близко подошелъ къ природѣ — участвовалъ «въ ночномъ», ѣздилъ верхомъ, присутствовалъ при корчеваніи лѣса... Наталья Николаевна купила ему краски и показала первые пріемы рисованія. Черезъ годъ, однако, коммуна распалась и Тоша перебрался къ матери, въ Мюнхенъ. Здѣсь, въ германскихъ Аѳинахъ, протекли лучшіе годы его дѣтства — постоянныя занятія любимымъ рисованіемъ съ Кёнингомъ [1]), человекомъ настоящей художественной культуры, частыя посѣщенія выставокъ, ателье и галлерей, лѣтніе мѣсяцы проведенные въ Мюнталѣ, среди природы, въ постоянныхъ прогулкахъ, катаніяхъ и купаніяхъ, горячая дружба съ маленькими Риммершмидтами, все это создавало веселый и полный кругъ, въ которомъ жилось хорошо.

Въ 1874 г. Валентина Семеновна проѣхала въ Римъ, гдѣ, между прочимъ, показала М. М. Антокольскому рисунки сына и знаменитый тогда скульпторъ подтвердилъ выдающееся дарованіе мальчика и посовѣтовалъ поручить художественное его образованіе И. Е. Рѣпину, работавшему тогда въ Парижѣ. Это вполнѣ соотвѣтствовало планамъ Валентины Семеновны, собиравшейся уже и раньше въ столицу Франціи.

---

[1]) Уроки эти продолжались 2 года. Въ то же самое время. Сѣровъ посѣщалъ и общеобразовательную народную школу.

Осенью 1874 г. Сѣровы (Тошѣ тогда было 9 лѣтъ) прибыли въ Парижъ. Тотчасъ же начались занятія у Рѣпина (съ которымъ Сѣровы были уже знакомы по Петербургу), въ его мастерской на Rue Vernon, 31, на Монмартрѣ. Тоша отдался работѣ съ такимъ самозабвеніемъ и упоеніемъ, что учителю приходилось отрывать его чуть ли не насильно отъ рисунка и заставлять хоть немного отдыхать [1].

Наравнѣ съ усердіемъ развивалась у Сѣрова и строгость, даже безпощадность къ своей работѣ (черта, которой онъ остался всегда вѣренъ). Энергично искоренялъ онъ видные ему недостатки и промахи, не жалѣлъ на это труда и только мечталъ, чтобы сдѣлать все лучше и лучше. Великую помощь въ этомъ оказывалъ ему Рѣпинъ — много позже съ благодарностью вспоминалъ Сѣровъ совѣты, что давалъ ему учитель въ тѣ дни. Среди парижскихъ работъ особенно многочислены были «гипсы» и натюрморты — на первыхъ Сѣровъ развивалъ рисунокъ, а на вторыхъ — живопись. Рѣпинъ былъ доволенъ ученикомъ и особенно часто говорилъ Валентинѣ Семеновнѣ о «необычайномъ прирожденномъ вкусѣ» его.

---

[1]) «Были двѣ совершенно разныя фигуры того же мальчика, когда онъ выскакивалъ на воздухъ и начиналъ прыгать на вѣтеркѣ, — тамъ былъ ребенокъ! Въ мастерской онъ казался старше лѣтъ на 10, глядѣлъ серьезно и взмахивалъ карандашомъ рѣшительно и смѣло», пишетъ И. Е. Рѣпинъ («Нива», ежемѣсячныя литературныя и популярно-научныя приложенія, 1912, № 11).

Образъ жизни Тоши въ Парижѣ былъ довольно однообразенъ: Валентина Семеновна много выѣзжала, часто бывала въ концертахъ, Тоша же проводилъ вечера одинъ.

Разнообразіе вносили прогулки по Елисейскимъ полямъ и Jardin de Plantes, катаніе тамъ на слонахъ и козликахъ; бывалъ мальчикъ и въ русскомъ салонѣ художника Боголюбова, гдѣ, къ слову сказать, произвелъ фуроръ нарисованной мчащейся тройкой. Гораздо менѣе пріятны были занятія науками со студенткой Даниловой, жившей къ тому же далеко, въ Латинскомъ кварталѣ, но они были необходимы для поступленія въ гимназію, въ Россіи.

Цѣлый сезонъ, проведенный среди парижской сутолоки, среди постояннаго напряженія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, одиночества, утомилъ Сѣровыхъ и обоимъ имъ захотѣлось отдохнуть, потянуло въ милый спокойный Мюнхенъ или въ Россію...

Еще въ 1874 г. Савва Ивановичъ Мамонтовъ, познакомившійся съ Валентиной Семеновной въ Римѣ, пригласилъ Сѣровыхъ въ свое подмосковное Абрамцево. Теперь то Валентина Семеновна и рѣшила воспользоваться этимъ приглашеніемъ, и лѣто 1875 г. Сѣровы провели въ гостепріимной мамонтовской усадьбѣ, въ окруженіи деревенскаго приволья, постоянныхъ гостей и забавъ... Тоша пробовалъ рисовать, но дѣло почему то не ладилось.

Вслѣдъ за Абрамцевымъ наступаетъ очень безпокойный періодъ въ жизни мальчика. Зиму 1875 — 1876 г.

Сѣровы проводятъ въ Петербургѣ. Тоша учится въ гимназіи Мая, однако науки попрежнему не привлекаютъ его. Изъ тогдашнихъ рисовальныхъ трудовъ можно отмѣтить только оригинальную композицію «Обрученіе Іосифа съ Дѣвой Маріей», тронувшую Валентину Семеновну, по ея словамъ, до слезъ, а также двѣ внимательныя копіи съ гравюръ — «Сикстинская Мадонна» и «Дама въ бѣломъ атласѣ» нидерландской школы (послѣдній эстампъ былъ взятъ у Н. Н. Ге). Весною Тоша заболѣлъ и Валентина Семеновна, опасаясь за здоровье сына въ будущемъ, рѣшила переселиться на югъ — двѣ слѣдующихъ зимы (1876 — 1877, 1877 — 1878 гг.) Сѣровы проводятъ въ Кіевѣ, вмѣстѣ со вторымъ мужемъ Валентины Семеновны, В. П. Нѣмчиновымъ. Здѣсь Сѣровъ поступилъ въ гимназію, гдѣ нашелъ веселыхъ сверстниковъ, забавлялъ ихъ своими рисунками и возмущалъ учителей своими проказами. Кромѣ гимназіи, посѣщалъ онъ и рисовальную школу Мурашко. Въ 1878 г. В. П. Нѣмчиновъ былъ высланъ изъ Кіева, и Сѣровы съ осени этого года переѣхали въ Москву, куда незадолго передъ тѣмъ перебрался прежній наставникъ Тоши — Рѣпинъ.

Въ Москвѣ Сѣровъ поступаетъ въ 3-й классъ 6-ой прогимназіи и снова усердно и легко принимается за занятія съ Рѣпинымъ. Попрежнему для рисованія Рѣпинъ ставилъ гипсы, а для живописи, для колорита — «мертвую натуру»: группировались то поливной кувшинъ, калачъ и кусокъ чернаго хлѣба, то черепъ и ятаганъ, расположенный на богатомъ бурнусѣ, то

лиловый, пышный виноградъ на днѣ «сочнаго» мѣднаго таза [1])...

Иногда учитель давалъ копировать «съ оригинала», большей частью собственной кисти. Кромѣ того, Сѣровъ перерисовалъ изъ оконъ рѣпинской квартиры всѣ мелькавшіе за ними пейзажи: дальнія церкви, сады, дома, дворики, сарайчики, словомъ, всю ту славную «обыденность и провинціальность», коими такъ богата была Москва еще въ недавнее время.

Занятія рисованіемъ и живописью шли у Сѣрова такъ успѣшно, такъ крѣпко захватили его всего, что весною 1879 г. ему пришлось, вслѣдствіе «полной неуспѣшности», бросить прогимназію и, переѣхавъ на постоянное жительство къ Рѣпину, всецѣло погрузиться въ художественную работу, пошедшую особенно интенсивно. Она не прерывалась и во время частыхъ путешествій и экскурсій Рѣпина — такъ, лѣто 1879 г. они провели въ Абрамцевѣ, а лѣто 1880 года въ Крыму и, главное, въ Запорожьѣ, на Днѣпрѣ. Рѣпинъ собирался тогда писать «Запорожцевъ».

Здѣсь, можетъ быть, впервые обнаруживается въ рядѣ своеобразныхъ, уже по сѣровскому живыхъ и искреннихъ этюдовъ казаковъ и лошадей индивидуальность юнаго художника. Въ это запорожское лѣто юноша замѣтно повзрослѣлъ и возмужалъ.

---

[1]) «Эти этюды очень строго исполнены и возбуждаютъ удивленіе всѣхъ заѣзжающихъ ко мнѣ художниковъ», вспоминаетъ Рѣпинъ (тамъ же).

Къ зимѣ Сѣровъ съ Рѣпинымъ были уже снова въ Москвѣ, въ колеѣ рабочихъ дней, пріятно нарушаемыхъ дружбой съ Мамонтовыми. У С. И. Мамонтова тогда можно было видѣть всѣхъ наиболѣе талантливыхъ молодыхъ художниковъ, а у его брата Анатолія Ивановича — многихъ музыкантовъ. Этой же зимой Сѣровымъ былъ написанъ совсѣмъ увѣренный, внимательный и художественно-зрѣлый этюдъ головы «Горбуна» [1]), имѣвшій рѣшающее значеніе въ направленіи дальнѣйшихъ занятій Сѣрова. На Рѣпина этотъ этюдъ произвелъ большое впечатлѣніе — онъ показалъ учителю, что все, чѣмъ богатъ онъ самъ, уже воспринято Сѣровымъ и что въ его мастерской Сѣрову отнынѣ нечего дѣлать.

Слѣдующимъ же этапомъ столь даровитаго юноши была, по выбору Рѣпина, Академія Художествъ и долгій искусъ въ мастерской знатока художническаго ремесла Павла Петровича Чистякова, руководителя нѣсколькихъ поколѣній художниковъ, среди коихъ были и Рѣпинъ, и Суриковъ, и Викторъ Васнецовъ, и Врубель [2]).

Такъ какъ Сѣрову тогда не исполнилось еще и 16 лѣтъ, то, по правиламъ, его нельзя было допустить къ академическому экзамену, но письмо Рѣпина къ

[1]) Съ той же самой модели Рѣпинъ писалъ горбуна для «Крестнаго хода».

[2]) «Это нашъ общій и единственный учитель» говорилъ Рѣпинъ о Чистяковѣ.

Осень.
Масло 1892.

Собр. В. О. Гиршмана.

Таманьо.
Масло. 1890 — 1891.

Собр. В. О. Гиршмана.

Мазини.
Масло. 1890.

Собр. П. А. Баранова.

Гр. С. А. Толстая.
Масло. 1892.

Собр. гр. С. А. Толстой.

Императоръ Александръ III. Частное собраніе.
Гуашь. 1899.

Императрица Марія Өеодоровна. Русскій Музей.
Масло. 1892 — 1893.

Вел. кн. Ольга Александровна. Русскій Музей.
Масло. 1892 — 1893.

Вел. кн. Павелъ Александровичъ. Русскій Музей.
Масло. 1896 — 1897.

конференцъ-секретарю Исѣеву, указывающее на выдающееся дарованіе молодого человѣка, разрѣшило благопріятно это затрудненіе, и осенью 1880 г., отлично выдержавъ испытаніе, Сѣровъ былъ принятъ въ головной классъ. Другое письмо Рѣпина открыло передъ Сѣровымъ двери частной мастерской Чистякова.

Съ этого момента Сѣровъ почувствовалъ себя «дѣйствительно художникомъ», самостоятельнымъ, одинокимъ, вполнѣ «распоряжающимся» своею жизнью. И на это онъ имѣлъ полное право. Припомнивъ направленіе и общую картину русской художественной культуры того времени, съ одной стороны, а съ другой — все то, что нарисовалъ и написалъ мальчикъ за эти годы, всѣ эти натюрморты, портреты, пейзажи, разнообразные кроки, любовно прорисованные, непосредственные и при всей своей молодости уже такъ выдѣляющіеся, мы почувствуемъ ту атмосферу большихъ надеждъ и возможностей, что окружала въ тѣ дни молодого Сѣрова и позволяла ему быть самонадѣяннымъ. Правда, судьба подарила ему въ наставники одного изъ сильнѣйшихъ русскихъ художниковъ второй половины XIX вѣка, дозволила ему «впитать» многое открытое Рѣпинскому генію, что очень помогло Сѣрову во многомъ разобраться, найти ко многому подходъ. Но, въ то же самое время слѣдуетъ замѣтить, что уже тогда у Сѣрова властно прорывались личныя, ему одному присущія черты. Въ этомъ отношеніи очень интересно сравнить два рисунка фигуры натурщика, исполненные одновременно въ 1880 году

12007
Библиотека
Е.Н. Елькина
672

Рѣпинымъ и Сѣровымъ и хранящіеся сейчасъ въ Русскомъ Музеѣ. При всей маэстріи и ладности карандаша учителя, болѣе слабый касательно этихъ сторонъ рисунокъ ученика явно привлекаетъ наше сочувствіе. И тайна прельщенія въ сердечномъ, субъективномъ отношеніи къ натурѣ, въ любовномъ вниманіи къ свѣту, въ уже ясномъ культѣ художественной формы [1])...

И такихъ примѣровъ не мало среди дошедшихъ до насъ юныхъ работъ художника. Этимъ драгоцѣннымъ для всякаго художника чертамъ суждено было со временемъ всеобъемлюще развиться въ творчествѣ Сѣрова и, тѣмъ самымъ, поставить его на рѣдкую высоту.

Сразу по поступленіи въ Академію Сѣровъ заявилъ матери, что онъ хочетъ отнынѣ жить вполнѣ самостоятельно и на свой счетъ [2]). Валентина Семеновна вскорѣ уѣхала въ деревню, и юноша остался одинъ. Радость и отдыхъ семейнаго уюта [3]) доставила ему дружба съ семьей его тетки, Аделаиды Семеновны Симоновичъ, гдѣ онъ и встрѣтился со своей будущей женой Ольгой Ѳеодоровной Трубниковой. По словамъ

---

[1]) Рѣпинъ же совсѣмъ не раздѣлялъ подобныхъ настроеній: «Мой главный принципъ въ живописи», пишетъ онъ, «матерія какъ таковая. Мнѣ нѣтъ дѣла до красокъ, мазковъ, виртуозности кисти, я всегда преслѣдовалъ суть — тѣло, такъ тѣло, и т. д.».

[2]) Между прочимъ, тогда же Сѣровъ нашелъ заказъ въ какомъ то книжномъ магазинѣ — дѣлать иллюстраціи по ботаникѣ.

[3]) Сѣровъ всегда горячо тяготѣлъ къ «семейственности».

Валентины Семеновны, эта семья имѣла большое благотворное вліяніе на ея сына. Пріятные часы проводилъ онъ и въ семьѣ Алексѣя Антиповича Потѣхина. Изъ академическихъ товарищей Сѣровъ наиболѣе сошелся съ Михаиломъ Александровичемъ Врубелемъ, несмотря на то, что послѣдній былъ почти на 10 лѣтъ старше его.

За работу въ Академіи Сѣровъ принялся «яростно». Отъ Чистякова, этого «прирожденнаго» учителя, умѣвшаго, несмотря на «тяжелые» педагогическіе пріемы, привлекать, зачаровывать ученика, Сѣровъ услышалъ властныя и инстинктивно близкія его сердцу слова о художественности, какъ основѣ всякаго искусства, о самодовлѣющей линіи, о «радужномъ чудѣ» краски, о «золотой» живописи старыхъ мастеровъ. Чистяковъ нерѣдко самъ ходилъ съ учениками въ Эрмитажъ смотрѣть «стариковъ». Все это было такъ далеко отъ живой, связанной только съ современностью метода Рѣпина [1]). Понемногу зарождается въ Сѣровѣ и «трезвенность» по отношенію къ своему бывшему учителю, недовѣріе закрадывается въ душу, и онъ незамѣтно отказывается отъ многого «рѣпинскаго», когда-то такъ крѣпко принятаго, и замѣняетъ его «чистяковскимъ», съ каждымъ днемъ вліяющимъ тверже и шире. Черта показательная для Сѣрова — несмотря на весь его скептицизмъ и недовѣріе, само-

[1]) Конечно, на Сѣрова имѣлъ громадное вліяніе стихійный живописный темпераментъ Рѣпина, что такъ величественъ въ его произведеніяхъ и что такъ часто являлся столь подлиннымъ урокомъ для его ученика.

стоятельность и отчужденность ото всѣхъ, его душа переживала иногда дни большихъ, довѣрчивыхъ увлеченій: такъ было съ Рѣпинымъ и Чистяковымъ, такъ бывало и въ послѣдующіе годы.

Въ Академіи, у Чистякова, Сѣровъ пробылъ до лѣта 1885 года [1]). Отъ академическаго періода сохранилось большое число разнообразныхъ работъ Сѣрова, какъ писаныхъ, такъ и рисованныхъ — портреты, пейзажи, академическіе этюды и эскизы, наброски животныхъ и т. д. Далекія по темамъ, онѣ близко сходятся по своему художеству, по тѣмъ стремленіямъ, что вложены въ нихъ... Чистяковская метода, требующая внимательнѣйшаго, проработаннаго до нѣкіихъ предѣловъ рисунка и крѣпкой, словно ювелирной живописи, объединяетъ ихъ. Портретъ Врубеля 1883 г., академическіе натурщики 1883—1884 гг., «Мужикъ у околицы» 1884 г., «Лошади» 1884 г. могутъ послужить выразительными тому примѣрами. Хотя и само дарованіе Чистякова, поклонника Брюллова, Бруни и Фортуни, и всѣ его взгляды не обнаруживаютъ истинной широты и вдохновенной свѣжести, не сосѣдствуютъ съ геніемъ, однако ихъ твердость и требовательность, всегдашняя «художественность» имѣли благотворное вліяніе на молодого художника, заложили основательное начало его мастерству и приготовили почву для дальнѣйшей работы [2]).

---

[1]) Точнѣе, до осени 1885 г., ибо послѣ заграничной поѣздки летомъ этого года, онъ еще одинъ мѣсяцъ работалъ въ Академіи.

[2]) Но кто знаетъ, можетъ быть, чистяковская «учеба», съ ея чеканкой всѣхъ формъ и цвѣтовъ, помѣшала пол-

Въ мастерской Чистякова получила окончательное утвержденіе и Сѣровская, позже вошедшая въ поговорку, строгость къ себѣ, направлявшая художника всегда — вспомнимъ тѣ сотни сеансовъ, что необходимы были для нѣкоторыхъ его портретовъ, вспомнимъ многолѣтнюю работу надъ иллюстраціями басенъ Крылова или всѣ уничтоженныя и приговоренныя къ тому работы [1]).

Лѣтомъ 1885 г. Сѣровъ, вмѣстѣ съ матерью, отправился въ Мюнхенъ, а оттуда, уже одинъ, проѣхалъ въ Голландію. Поѣздка эта осталась весьма памятной для художника. Впервые свободно, безъ чьей либо указки, подошелъ онъ къ великимъ старымъ мастерамъ. Сѣровъ былъ потрясенъ вели-

пому развитію прекраснѣйшихъ чисто-живописныхъ сторонъ дарованія Сѣрова.

[1]) Только благодаря настояніямъ и хитростямъ друзей Сѣрова многія изъ нихъ были спасены — такіе рисунки есть у наслѣдниковъ В. В. Матэ, у Н. Н. Трояновскаго, громадная коллекція ихъ была у И. Е. Рѣпина (въ 1916 г. она пожертвована имъ въ Русскій музей). Подобнымъ же образомъ былъ спасенъ и первый варіантъ (1899 г.) портрета Императора Александра III, стоящаго на фонѣ копенгагенской гавани. Вполнѣ закончивъ эту гуашь, Сѣровъ остался недоволенъ и выбросилъ ее. Слуга С. П. Дягилева, В. Зуйковъ, замѣтилъ это, «подобралъ» портретъ и попросилъ его себѣ. «Возьмите, но только никому не показывайте» — отвѣтилъ художникъ. И въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ эта гуашь висѣла въ какой то дворницкой и только въ 1914 г., на посмертной выставкѣ Сѣрова, о ней впервые узнали.

колѣніемъ открывшагося ему зрѣлища. Любовь вселилась въ его сердце и тонкой рукой пробудила дотолѣ дремавшій геній... 1885 г. долженъ считаться первымъ годомъ Сѣровскаго творчества, затѣмъ съ каждымъ днемъ непрерывно возраставшаго и непреклонно подымавшагося выше и выше. Это восхожденіе, вольное, ясное и радостное, принадлежитъ къ самымъ отраднымъ, самымъ укрѣпляющимъ воспоминаніямъ русскаго искусства. Начато же оно обращеніемъ къ прекраснымъ предкамъ — въ Мюнхенѣ Сѣровъ копируетъ Веласкезовскій «Портретъ юноши» (въ Старой Пинакотекѣ), а также Тенирса. Затѣмъ онъ работаетъ надъ автопортретомъ «во вкусѣ старыхъ мастеровъ» и, главное, создаетъ (уже нѣсколько позже, въ Абрамцевѣ, по возвращеніи изъ Амстердама) полотно, рѣдкое по полному патетики движенію, по подбору сумрачныхъ и пышныхъ красокъ—«Георгій Побѣдоносецъ». Стоя передъ нимъ, мы чувствуемъ какія здоровыя и истинныя силы пробудились въ Сѣровѣ, какимъ зоркимъ, истинно-художническимъ сердцемъ наградила его судьба. Вслѣдъ за «Георгіемъ Побѣдоносцемъ» въ осенніе мѣсяцы 1885 г., проведенные Сѣровымъ въ имѣніи Н. Д. Кузнецова, около Одессы, написаны «Волы» — отличный въ своей простотѣ этюдъ деревенскаго двора, выдержанный въ свѣжихъ, осеннихъ серебристо-сѣрыхъ и желтыхъ тонахъ. Этими двумя полотнами, столь красочными и столь художественными, Сѣровъ порываетъ съ основными устремленіями тогдашняго общеприня-

таго искусства, ставитъ себя въ ряду «передовыхъ» живописи 80-хъ годовъ и отмежовывается отъ искусствопониманія воспитавшихъ его поколѣніе 60—70 годовъ [1]).

Цѣлый рядъ послѣдующихъ лѣтъ Сѣровъ посвящаетъ этому постепенному разрыву со всѣмъ прошлымъ и вступленію на новый, свой собственный путь. Такъ въ 1886 г. онъ пишетъ нѣсколько пейзажей — «Зима въ Абрамцевѣ», «Осень», «Прудикъ» — по живописной, лирической манерѣ, впадающей въ импрессіонизмъ, близкихъ къ исканіямъ тогдашнихъ молодыхъ московскихъ художниковъ: И. Левитана, К. Коровина и другихъ и во многомъ расходящихся съ искусствомъ общепризнанныхъ мастеровъ тѣхъ дней. Въ нихъ ясно проявилась та чуткость и любовь къ сѣверной природѣ, что такъ сближаетъ Сѣрова-пейзажиста съ Левитаномъ. Но уже въ первыя пейзажныя работы Сѣровъ вкладываетъ очень личныя, особенныя настроенія, сразу выдѣляющія его картины среди картинъ его това-

[1]) Сохранилось нѣсколько свидѣтельствъ о томъ, какъ не любилъ Сѣровъ многое созданное старшимъ поколѣніемъ. Объ этомъ вспоминаютъ близкіе и друзья: Валентина Семеновна разсказываетъ о ярыхъ нападкахъ юноши Сѣрова на эстетическіе взгляды Михайловскаго; Александръ Бенуа также свидѣтельствуетъ ненависть Сѣрова «взрослаго» ко многимъ идеямъ его юности. Подобная критика раздавалась и на субботникахъ у Симоновичей, гдѣ, при ближайшемъ участіи Сѣрова и Врубеля, уже провозглашался лозунгъ «не что, а какъ»... Наконецъ объ этомъ же протестѣ намъ повѣдаетъ и все искусство Сѣрова.

рищей. Такъ онъ гораздо мужественнѣе, «здоровѣе» Левитана, этого тончайшаго пѣвца самыхъ хрупкихъ и воздушныхъ настроеній природы. Сѣровскіе пейзажи сильны и крѣпки, словно овѣяны холоднымъ осеннимъ вѣтромъ; большинство изъ нихъ отданы осени или зимѣ, таящимъ въ своихъ сѣрыхъ и серебряныхъ краскахъ такія неизъяснимыя и свѣжія очарованія.

Два слѣдующіе года, 1886 и 1887, очень важны въ исторіи сѣровскаго творчества.

Сѣровъ принадлежитъ къ числу замѣчательнѣйшихъ нашихъ портретистовъ. Судьба положила ему работать надъ портретами, съ самыхъ раннихъ лѣтъ и до самой смерти, и создать громадную портретную галлерею современности — цѣлую живописную лѣтопись, доставившую художнику и главную славу. Однако, скажемъ сейчасъ же, что было бы большой ошибкой думать, что вѣчно живой характеръ его вылился только въ однихъ портретахъ, ибо Сѣровъ не только поэтъ, философъ и мастеръ человѣческаго лица, но и чуткій пейзажистъ, совсѣмъ особенный «историкъ», примѣчательный «классикъ» и очень острый «художникъ быта»; во всѣхъ этихъ областяхъ онъ столь же значителенъ и ярокъ.

Но, прежде чѣмъ перейдти къ портретнымъ замысламъ Сѣрова, остановимся на его работахъ совсѣмъ иного порядка. Въ 1887 г., въ годъ путешествія художника по Италіи, плѣнившей его красотами Венеціи, Флоренціи и Милана, онъ дѣлаетъ эскизы: «Рождества Христова», совсѣмъ неожи-

М. Ѳ. Морозова.
Масло. 1896 — 1897.

Собр. г-жи З. Г. Рейнботъ.

Ѳ. И. Шаляпинъ.
Уголь и мѣлъ. 1897.

Собр. Ѳ. И. Шаляпина.

Саша Сѣровъ.
Акварель. 1897.

Собр. О. Ѳ. Сѣровой.

Изъ окна усадьбы.
Пастель. 1898.

Собр. О. Ѳ. Сѣровой.

данно обнаруживающій явственное вліяніе Врубеля какъ со стороны трактовки формъ, такъ и со стороны красокъ [1]), «Христа и грѣшницу» и «Христа въ Геѳсиманскомъ саду», пишетъ въ своей любимой манерѣ «волшебно-живого и вѣрнаго пятна» венеціанскую Riva degli Schiavoni и, заинтересовавшись міромъ античнымъ, дѣлаетъ наброски для композиціи «Рожденіе Венеры».

Наряду съ этимъ онъ создаетъ прославленный нынѣ портретъ Вѣры Саввишны Мамонтовой, позировавшей Сѣрову въ старой абрамцевской столовой. Чистая и свѣжая поэзія этого портрета, «лучащагося» улыбкой милаго дѣвичьяго лица, солнечнаго веселаго дня за окномъ, прозрачной «жидкой» зелени сада и, даже, самыхъ старыхъ бѣлыхъ стѣнъ столовой, привлекла всеобщую любовь, сразу выдвинула молодого художника и открыла

[1]) Съ этимъ же самымъ вліяніемъ и еще въ болѣе яркой степени мы встрѣтимся нѣсколько лѣтъ позднѣе - въ 1891 году, когда Сѣровымъ исполнены «совсѣмъ врубелевскія» иллюстраціи къ Лермонтову. Вообще, какъ мы уже упоминали, Сѣровъ при всей своей «капитальной своеобычности» не чуждался постороннихъ вліяній. Подобно старымъ мастерамъ онъ съ искреннимъ вниманіемъ и восторгомъ разбиралъ, изучалъ и переносилъ въ свои работы особенно полюбившіяся находки его товарищей по искусству «рѣпинскій» портретъ отца художника, А. Н. Сѣрова, 1889 г., «левитановскій» «Прудъ» 1888 г., «коровинскіе» сѣверные этюды 1894 г., «цорновскій» портретъ кн. Н. Н. Трубецкого 1898 г., вотъ нѣсколько тому примѣровъ. Но отъ этихъ заимствованій нисколько не страдало, какъ и у всѣхъ большихъ художниковъ, само искусство мастера.

предъ нимъ путь портретной живописи. Съ большимъ благородствомъ и глубиной трактовано Сѣровымъ лицо модели, любовно выискана въ немъ та «главная линія», «главный тонъ», что опредѣляетъ истинный характеръ человѣка, тонко подобраны всѣ околичности, создающія цѣлостное, строго развитое настроеніе, и, наконецъ, живопись, молодая и нѣжная, полная свѣта, построенная въ гармоніи съ самымъ полетомъ владѣющей мастеромъ «наблюдательной» мысли — таковы высокія качества Сѣрова-автора портрета В. С. Мамонтовой, Сѣрова-портретиста, придающія работамъ его большую выразительность и насыщенность.

Вслѣдъ за портретомъ В. С. Мамонтовой послѣдовалъ рядъ разнохарактерныхъ портретовъ, въ коихъ художникъ какъ бы испытывалъ себя — шелъ въ самыхъ противоположныхъ направленіяхъ, какъ будто бы искалъ нѣкую истину портретнаго искусства. На самомъ же дѣлѣ, мастеръ такъ чутко понималъ и чувствовалъ человѣческое лицо, такъ былъ заинтересованъ и влюбленъ въ него, что, приступая къ новому портрету, онъ какъ бы забывалъ всѣ предыдущіе и свободный, «просторный», запечатлѣвалъ его въ тѣхъ, хотя и совершенно новыхъ, живописныхъ пріемахъ, съ тѣхъ точекъ зрѣнія, что казались ему наиболѣе яркими, подходящими и созвучащими модели. Это рѣдкое качество Сѣровъ пронесъ черезъ всю жизнь — въ этой «несвязанности» скрыто самое зерно всего, не только

портретнаго, сѣровскаго искусства. Здѣсь же находится и объясненіе вѣчной молодости, вѣчной новизны, вѣчной искренности мастера, никогда не допускавшаго къ себѣ близко никакой шаблонъ, никакую манеру, ничего заранѣе готоваго и извѣстнаго. Въ частности, по отношенію къ портрету, эта черта позволила развиться во всю ширь той «энергіи въ исканіи характера», которой Рѣпинъ удивлялся еще въ раннихъ работахъ Сѣрова и которая нынѣ называется пресловутымъ сѣровскимъ «преувеличеніемъ» или «карикатурой». Дѣйствительно, художникъ не создалъ себѣ все примиряющей, все оправдывающей и все украшающей манеры видѣть, любимой манеры многихъ старыхъ и новыхъ мастеровъ, а былъ безпощаденъ и «яростенъ» въ своихъ наблюденіяхъ, ничѣмъ не ограниченныхъ, часто шедшихъ до послѣдней черты, «до пропасти». И нерѣдко въ этой послѣдней, столь не нравившейся и волновавшей многихъ, чертѣ Сѣровъ умѣлъ подняться до высшей художественности, высшей остроты [1]).

[1]) С. Мамонтовъ сохранилъ слова Сѣрова о его «портретопониманіи»: «Любое человѣческое лицо такъ сложно и своеобразно, что въ немъ всегда можно найти черты, достойныя художественнаго воспроизведенія, — иногда положительныя, иногда отрицательныя. Я, по крайней мѣрѣ, внимательно вглядываясь въ человѣка, каждый разъ увлекаюсь, пожалуй, даже вдохновляюсь, но не самымъ лицомъ индивидуума, которое часто бываетъ пошлымъ, а той характеристикой, которую изъ него можно сдѣлать на холстѣ. Поэтому меня и обвиняютъ, будто мои портреты иногда смахиваютъ на карикатуры» (С. Мамонтовъ: «В. А. Сѣровъ», «Путь», 1911 г., декабрь, № 2).

Въ портретахъ А. И. Сѣрова 1889 г., Мазини, С. И. Мамонтова (оба — 1890 г.), И. И. Кончаловскаго 1891 г., Таманьо 1890—1891 г., Забѣлина, гр. С. А. Толстой (оба — 1892 г.), И. И. Левитана, Р. С. Львовой, вел. кн. Ольги Александровны, вел. кн. Михаила Александровича (всѣ — 1893 г.), Н. С. Лѣскова 1894 г., графини В. В. Капнистъ 1895 г. Сѣровъ преслѣдуетъ по преимуществу задачи характеристики, яркости выраженія, его типичности. Въ лицахъ Левитана, Лѣскова, Сѣрова, Забѣлина художникъ создалъ одни изъ самыхъ впечатляющихъ во всемъ русскомъ искусствѣ образовъ русскаго художника, русскаго писателя, русскаго музыканта и русскаго ученаго. Портреты С. И. Мамонтова и И. И. Кончаловскаго являются отличными портретами русскихъ интеллигентовъ, строителя и философа. Облики Мазини и Таманьо очень удачны по передачѣ характера «актера вообще», «настоящаго» и «чистаго». Въ портретахъ гр. С. А. Толстой и гр. В. В. Капнистъ мастеръ запечатлѣлъ типъ русской свѣтской женщины. Юные великіе князья Ольга Александровна и Михаилъ Александровичъ и старушка Р. С. Львова позволили Сѣрову проявить его природную пытливость и знаніе человѣческаго лица, во всѣхъ его «возрастахъ»: если портреты первыхъ цвѣтутъ прелестью дѣтства, то портретъ Р. С. Львовой полонъ отдохновеннымъ покоемъ протекшаго и пережитого.

Въ то время какъ циклъ помянутыхъ портретовъ имѣетъ громадное значеніе въ развитіи Сѣрова-портретиста, Сѣрова-знатока человѣка, портреты М. Ѳ.

Якунчиковой, рожд. Мамонтовой (1886—1888 гг.), М. Я. Симоновичъ, въ замужествѣ Львовой («Дѣвушка освѣщенная солнцемъ») 1889 г., К. А. Коровина и З. В. Морицъ, рожд. Якунчиковой (оба—1891 г.) весьма примѣчательны въ развитіи Сѣрова—живописца, волшебника красокъ, умѣвшаго создавать, пользуясь человѣческимъ лицомъ, живопись прекрасную и глубокую [1]).

Соединеніе бѣлыхъ, голубыхъ и желтоватыхъ, очень сдержанныхъ и проникновенныхъ тоновъ на портретѣ М. Ѳ. Якунчиковой создаетъ гармонію очень рѣдкую и полную того своеобразнаго чувства, что играетъ и въ лицѣ модели. Въ портретѣ М. Я. Симоновичъ сторона живописная явно заслоняетъ сторону портретную—тутъ вниманіе мастера исключительно было отдано красочнымъ восторгамъ: изумрудному кружеву пронизанныхъ солнцемъ вѣтвей, палевымъ рефлексамъ на землѣ, теплой серебристой корѣ стараго ствола, къ которому прислонилась дѣвушка, легкимъ смѣющимся отсвѣтамъ солнца на ея лицѣ, бѣлой блузѣ и синей (чистаго, пылающаго тона) юбкѣ... Радостное и вѣрное рѣшеніе этой задачи, можетъ быть, весьма близкое къ любимымъ пріемамъ им-

[1]) Не слѣдуетъ понимать этихъ словъ въ томъ смыслѣ, что первые портреты плохи со стороны живописи, а вторые со стороны узко-портретной. Мы обращаемъ вниманіе только на то, что Сѣровъ въ періодъ созрѣванія своего таланта не зналъ еще той совершенной гармоніи между «живописью» и «портретомъ», что такъ часто открывалась ему въ зрѣлые годы и придавала его твореніямъ такую высоту.

прессіонизма, [1]) полюбилось Сѣрову и онъ не разъ возвращался къ нему («Коронація» 1896 г., «Купанье» 1905 г. и др.).

Портреты З. В. Морицъ и К. А. Коровина уже являютъ гармонію «портрета» и «живописи», отличающую лучшіе портреты мастера. Въ самомъ дѣлѣ, трудно придумать болѣе удачное окруженіе для тонкаго, смуглаго лица г-жи Морицъ, чѣмъ сиреневый легко «струящійся» фонъ, черное вечернее платье, свѣтлая мантилья и боа... А синій костюмъ, вишневый пестрый диванъ, «питтореcкный» художническій безпорядокъ вокругъ — самая лучшая декорація для одного изъ самыхъ «упоенныхъ» живописью русскихъ художниковъ, К. А. Коровина. Однако красочное богатство нисколько не заслоняетъ психологическаго богатства этихъ портретовъ, яркой выразительности этихъ лицъ, словно воплотившихъ цѣлыя большія полосы человѣческой души.

Какъ всегда строгая, «безпощадная», долгая работа надъ перечисленными, а также и надъ рядомъ другихъ портретовъ, оставляла все же Сѣрову время и для занятій въ другихъ направленіяхъ. За періодъ 1888 — 1894 гг. мы можемъ отмѣтить слѣдующія непор-

[1]) Интересно отмѣтить тутъ, что къ живописи самихъ импрессіонистовъ Сѣровъ, какъ свидѣтельствуетъ Александръ Бенуа, въ концѣ 1890-хъ гг. относился болѣе или менѣе равнодушно, и ни разу его историко-художественные восторги не были отданы полотнамъ Манэ, Ренуара или Монэ.

третныя произведенія мастера. Въ 1890 г. онъ пишетъ вмѣстѣ съ К. А. Коровинымъ «Хожденіе по водамъ» — большую фреску въ церкви свв. Козьмы и Даміана, въ Костромѣ, въ приходѣ фабрики Третьякова и Коншина (Сѣровымъ писана только фигура Христа, все остальное — Коровинымъ), прошедшую безслѣдно въ его творчествѣ. «Улица провинціальнаго города», «Ели», «Дорога въ Домоткановѣ» (всѣ — 1890 г.), «Церковь», «Мельница» (два этюда поѣздки весной 1891 г. во Владимірскую губернію), «Осень» 1892 г., крымскіе этюды лѣта 1893 г. и мурманскіе этюды лѣта 1894 г. снова говорятъ намъ о пейзажномъ дарованіи художника. Крымскіе этюды особенно запоминаются веселымъ сверканіемъ красокъ — съ этой же стороны замѣчательны и тѣ акварельные кроки ихъ, что находятся нынѣ въ Русскомъ Музеѣ: они изображаютъ еле-намѣченныя легкія гирлянды зелени, утопающія въ прозрачной лазури, розовыя черепичныя крыши и живописные костюмы татарокъ; набросаны они «отрывочными» горящими мазками, любимыми мазками Фортуни и Врубеля [1]).

Мурманскіе этюды серьезнѣе и углубленнѣе какъ со стороны красокъ, звучащихъ здоровой, прозрачной гаммой сѣвера, когда то любимой коровинской гаммой, такъ и со стороны формъ, намѣренно свободныхъ, но въ то же время и абсолютно вѣрныхъ. Они ясно свидѣтельствуютъ о приближающемся полномъ

[1]) Тѣ же самыя черты мы найдемъ и въ небольшомъ акварельномъ наброскѣ тюбика, хранящемся также въ Русскомъ Музеѣ.

расцвѣтѣ силъ мастера. «Ели», «Дорога въ Домоткановѣ» и «Осень», при полной простотѣ и непритязательности заданія, замѣчательны по чистотѣ настроенія и гармоничности живописи.

Помянутыми пейзажами, вмѣстѣ съ указанными выше «Осенью», «Прудикомъ», «Зимой въ Абрамцевѣ» и «Прудомъ» 1888 г., Сѣровъ положилъ начало группѣ своихъ русскихъ пейзажей, съ теченіемъ лѣтъ сложившейся въ циклъ единственной зоркости, душевности и высокаго мастерства.

Пейзажныя тенденціи мастера были настолько всеобъемлющи и сильны въ эти годы, что даже такія историческія композиціи, какъ «Ифигенія въ Тавридѣ» 1893 г., «Слуга Авраама и Ревекка» и «Послѣ Куликовской битвы» (обѣ — 1894 г.), трактованы имъ въ чисто-пейзажной плоскости. Мы почти не видимъ въ нихъ извѣстныхъ историческихъ лицъ и событій, не чувствуемъ исторической «соли» (столь терпкой въ послѣдующихъ работахъ мастера), а только любуемся серебрянымъ облачнымъ днемъ, разстилающимся надъ взволнованнымъ свѣжимъ вѣтромъ Чернымъ моремъ въ «Ифигеніи», быстрымъ мазкомъ и изысканнымъ сочетаніемъ зелено-золотистаго фона съ коричневыми колерами перваго плана, столь тонко передающими настроеніе поздняго, чуть таинственнаго вечера въ «Ревеккѣ» [1]) и сумрачными гармоніями Куликовой ночи, чуть освѣщенной потухающей зарей и «совсѣмъ молчащей» о происшедшемъ на этихъ поляхъ...

[1]) Эта картина является какъ бы предвѣстникомъ будущихъ колористическихъ находокъ мастера.

И. И. Левитанъ. Пастель. 1900.

Собр. Литературно-Художественнаго Кружка въ Москвѣ.

Натурщица.
Акварель. 1899.

Собр. вел. кн.
Бориса Владиміровича.

Натурщица.
Масло. 1899.

Собр. О. Ѳ. Сѣровой.

С. М. Лукомская.
Акв. 1900.

Собр. З. В. Ратьковой-Рожновой.

Вел. кн. Михаилъ Николаевичъ.
Масло. 1900.

Собр. вел. кн.
Георгія Михайловича

Стогъ сѣна.
Масло. 1901.

Собр. В. О. Гиршмана

Полосканье бѣлья.
Масло. 1901.

Собр. М. П. Рябушинскаго.

М. А. Морозовъ. Собраніе
Масло. 1902. М. К. Морозовой.

Таковы отдѣльныя, твердыя и сильныя, черты, все болѣе и болѣе крѣпнувшаго дарованія мастера. Работы его шли мѣрнымъ потокомъ — рядъ капитальныхъ произведеній былъ окруженъ множествомъ варіантовъ, эскизовъ, этюдовъ, набросковъ, чарующихъ то живостью мазка, то кипучестью линій [1]). И всю эту массу столь разнообразныхъ работъ тѣсно объединяетъ всегдашняя ихъ подлинность, искренность, чуткость къ жизни и художеству, всегдашнее стремленіе ихъ впередъ.

Дѣйствительно, Сѣровъ рѣдкій мастеръ по постоянному углубленію и расширенію своего пути, по органической мощи и увѣренности его — какое великое наслажденіе чувствовать эти большіе вѣрные шаги впередъ, отъ первыхъ дѣтскихъ начинаній до полныхъ зрѣлости и серьезности произведеній конца 80-хъ и

---

[1]) Къ слову отмѣтимъ, что не только позднѣйшіе рисунки Сѣрова исполнены высокаго умѣнія, но и многіе изъ раннихъ, малоизвѣстныхъ листовъ представляютъ съ этой стороны интересъ несомнѣнный — «Бѣсы» (стих. Пушкина) 1879 г., портреты В. С. Сѣровой 1880 г., самого художника 1881, 1885, 1887 гг., О. Ѳ. Трубниковой 1885 г., К. Д. Арцыбушева 1886 г., «Георгій Побѣдоносецъ» 1885 г., «Пень» 1887 г. и др. Особливо среди этихъ рисунковъ хочется помянуть одновременные имъ — «Нарциссъ» 1884 г. — рисунокъ неоконченный, но рѣдкій по граціи линій, и отличные по красотѣ замысла и свободѣ исполненія «Мученіе Св. Севастіана» и «Милосердный Самарянинъ». Очень примѣчательны и такіе патетическіе, хотя и еле-намѣченные, эскизы, какъ «Всадникъ въ опастности», «Поцѣлуй», «Свиданіе Ромео и Джульетты», лишній разъ свидѣтельствующіе творческій избытокъ Сѣрова.

начала 90-хъ годовъ, когда съ каждымъ днемъ дарованіе мастера приближалось къ вершинам. Къ 1895 г. оно вполнѣ сложилось, что подтверждаютъ портретъ Н. С. Лѣскова, «Слуга Авраама и Ревекка» и мурманскіе этюды и все слѣдующее пятилѣтіе можно считать какъ бы итогомъ, какъ бы «сборомъ плодовъ» съ того сада, что былъ насажденъ въ предыдущія 15 лѣтъ.

Не менѣе спокойно и дѣятельно, чѣмъ художническая работа, шла и сама жизнь Сѣрова — зиму онъ обыкновенно проводилъ въ Москвѣ, въ дружественномъ кругу Мамонтовыхъ, Остроухова, Коровина и Врубеля [1]), лѣто же было отдано деревнѣ — часто живалъ онъ въ Домотканові, тверскомъ имѣніи своего друга В. Д. фонъ Дервиза (здѣсь создано нѣсколько капитальныхъ произведеній мастера). Въ Домотканові художникъ провелъ, по словамъ Валентины Семеновны, «свой золотой вѣкъ». Не было забыто и милое издавна Абрамцево. Сверхъ того было совершено нѣсколько поѣздокъ по Россіи какъ дѣлового, такъ и «отдохновеннаго» характера — Кострома 1890 г., Владимірская губ. 1891 г., Харьковъ 1892 г., Крымъ 1893 г., Мурманъ 1894 г. Кромѣ уже помянутаго путешествія весной 1887 г. въ Италію, осенью 1889 г. Сѣровъ, вмѣстѣ съ женой Ольгой Ѳедоровной, рожденной Трубниковой [2]), поѣхалъ на всемірную

[1]) Съ двумя послѣдними Сѣровъ, между прочимъ, работалъ и для Мамонтовской оперы.

[2]) Свадьба ихъ состоялась въ январѣ 1889 г.

выставку въ Парижъ, куда особенно привлекалъ тогдашній любимецъ его Бастьенъ-Лепажъ, богато представленный на выставкѣ.

Въ эти же самые годы создалась и широкая извѣстность мастера — всѣ наиболѣе замѣчательныя работы его дѣлались сразу достояніемъ художественныхъ и меценатскихъ круговъ Москвы и Петербурга и съ каждымъ годомъ укрѣпляли за Сѣровымъ славу отличнаго портретиста и пейзажиста. Въ этомъ отношеніи важна была VIII Періодическая выставка въ Москвѣ (декабрь 1888 г.), впервые заставившая очень серьезно считаться съ молодымъ художникомъ — на ней появились портреты В. С. Мамонтовой и М. Я. Симоновичъ, а также «Прудъ». Какъ разъ на ней П. М. Третьяковъ, стоя передъ портретомъ В. С. Мамонтовой, сказалъ: «Большая дорога лежитъ передъ этимъ художникомъ!» Эти слова явились какъ бы вѣрнымъ напутствіемъ Сѣрову на всю дальнѣйшую работу.

На вторую половину 90-ыхъ годовъ падаетъ полный расцвѣтъ творческихъ силъ Сѣрова.

Міръ открылъ мастеру свою «безконечную», вѣчно живущую душу — природа, люди, звѣри, изначальные символы жизни, задержанные искусствомъ Сѣрова, образуютъ «цѣпь», единственную въ русской живописи какъ со стороны «духа», такъ и со стороны «формы». Рука Сѣрова пріобрѣтаетъ рѣдкую легкость и мѣткость, находитъ для всякаго явленія «грани» золотыя по

своей гармоничности съ темой и художественности. Его палитра обогащается особенными, новыми красками и играетъ полной ихъ гаммой. Начиная съ золота, серебра и пурпура «Коронаціи» 1896 г. и лѣтнихъ зеленыхъ, бѣлыхъ и лиловыхъ тоновъ портретовъ М. Л. Львовой и О. Ѳ. Сѣровой (оба — 1895 г.) и кончая густыми, тускло-червонными, темно-желтыми и коричневыми пятнами «Октября» и портрета М. К. Оливъ (оба — 1895 г.), всѣ краски пришли служить художнику. Какъ истинный мастеръ онъ создаетъ созвучія полныя блеска и красоты — помянемъ опять «Коронацію» съ ея удачнѣйшимъ разрѣшеніемъ всѣхъ свѣтовыхъ задачъ [1]), тотъ же портрет М. К. Оливъ, со столь изысканнымъ противопоставленіемъ доминирующихъ коричневыхъ и черныхъ красокъ легчайшимъ серебристо-зеленымъ «помѣткамъ» отдѣлки платья, осеннюю, глухую, но прекрасную въ своемъ глубокомъ увяданіи гамму «Октября» или хрустальный блескъ эскиза «Тундра» 1896 г., какъ бы задержавшій всю студеную плѣнительность сѣверной зимы, снѣговое ея приволье... Если въ маломъ, быстро намѣченномъ эскизѣ мастеру удалось съ такою тонкостію передать широкое чувство природы, то, конечно, большіе его пейзажи — «Октябрь» 1895 г., «Баба въ телѣгѣ» 1896 г., «Сѣрый день» 1897 г., «Зимой», «Изъ окна усадьбы» (оба — 1898 г.,

[1]) Всегда будемъ помнить, что Сѣровъ принадлежитъ не только къ величайшимъ русскимъ колористамъ, но и къ замѣчательнѣйшимъ нашимъ «люминистамъ».

развертываются въ прекраснѣйшія поэмы грустныхъ и спокойныхъ настроеній русской природы. Какъ никто, Сѣровъ чувствовалъ свѣжесть сѣраго вѣтрянаго лѣтняго дня, осенній чудесный покой и просторъ, меланхолическую тишину занесенныхъ снѣгомъ полей... Онъ переживалъ и передавалъ эти смѣны природы съ истинно музыкальной лиричностію. Сколько высокой трогательности въ зимнихъ пустынныхъ поляхъ, открывающихся «Изъ окна усадьбы», какая нѣжность въ этихъ «чутко набросанныхъ», уходящихъ вдаль деревьяхъ, въ глубокихъ снѣгахъ подъ вечерѣющимъ небомъ... Легкія касанія пастели какъ нельзя болѣе соотвѣтствовали темѣ, столь деликатной и душевной.

Вообще Сѣровъ не любилъ заданій слишкомъ «громкихъ», онъ плохо чувствовалъ лѣто въ его побѣдномъ расцвѣтѣ (иногда онъ еще писалъ облачные вѣтряные, какъ бы предвѣщающіе осень лѣтніе дни — «Сѣрый день» 1897 г. и пейзажъ на портретѣ дѣтей художника 1899 г.), зато поздняя осень и зима были всегда любимы. И дѣйствительно, черезъ все твореніе Сѣрова, съ самыхъ раннихъ лѣтъ и кончая послѣдними, проходятъ картины и рисунки, посвященные «прославленію» октября или хмурыхъ февральскихъ дней... Лишнее свидѣтельство этихъ пристрастій мастера — тѣ иллюстраціи къ Пушкину, что исполнены Сѣровымъ въ 1899 г. для П. П. Кончаловскаго, издававшаго тогда произведенія поэта съ книжными украшеніями работы современныхъ мастеровъ. Всѣ три рисунка, столь смѣлые въ своей

эскизной манерѣ [1]) посвящены то вьюжной жути «Бѣсовъ» («Тройка»), то унылому, мокрому приволью сентября («Пушкинъ въ деревнѣ»), то осеннему бодрому вѣтру надъ пустыми полями, надъ обнаженными вѣтвями деревенскаго сада («Пушкинъ въ саду»)...

Въ этомъ глубокомъ чувствѣ природы, скромной и тихой, заключена одна изъ самыхъ прекрасныхъ и важныхъ сторонъ художественнаго характера Сѣрова. Она роднитъ его съ той семьей русскихъ мастеровъ, чье творчество было посвящено тѣмъ же очарованіямъ русскихъ полей, лѣсовъ и рѣкъ — съ Венеціановымъ, съ Левитаномъ и съ его нѣкоторыми товарищами и послѣдователями. Всѣ эти мастера объединены однимъ спокойнымъ и зоркимъ, иногда бодрымъ, иногда задумчивымъ, но никогда не «броскимъ» и «громкимъ» чувствомъ жизни, составляющимъ основу ихъ характера и придающимъ ихъ творенію такую прелесть.

Сѣровъ запечатлѣлъ любовь къ природѣ и жизни, окружавшей его, не только въ пейзажахъ, иногда, правда, оживленныхъ то фигурой маленькаго пасту-

[1]) Сѣровъ «пронесъ» ее черезъ всѣ столь несхожіе періоды творчества и всегда успѣвалъ поймать въ прихотливыя сѣти ея кипѣніе жизни, часто ускользающее отъ мастеровъ болѣе тщательныхъ и документальныхъ. «Послѣ Куликовской битвы» 1894 г., «Пушкинъ въ деревнѣ» 1899 г., «Стогъ сѣна» 1901 г., эскизы декорацій для «Юдифи» 1907 г., «Петръ Великій на работахъ» 1910 — 1911 г. тому примѣры.

шонка («Октябрь» 1895 г.), то розвальнями съ понурой лошадкой и задремавшимъ сѣдокомъ («Зимой» 1898 г.), но и въ картинахъ, въ коихъ главное не молчаливыя гармоніи земли, а жизнь человѣка во всемъ ея богатствѣ. Таковы полная сердечнаго переживанія «Встрѣча» 1898 г. и пастель того же года «Баба съ лошадью». Сѣровъ умѣлъ въ непритязательной «копіи съ натуры» открыть что-то очень глубокое, важное и «общее», порой даже поднимающееся до истинной фантастики, той фантастики, на коей покоится весь нашъ міръ, спервоначала столь ясный и понятный [1]).

И недаромъ «этотъ трезвый реалистъ» Сѣровъ увидѣлъ однажды въ глухомъ, чуть отливающемъ влажнымъ изумрудомъ домоткановскомъ пруду застывшую въ какой то вѣчной истомѣ голову русалки [2]).

Да и самая страсть Сѣрова къ жизни уже проникнута тѣмъ паѳосомъ, что подымается надъ всѣмъ «объяснимымъ» и открываетъ передъ нами нѣкія кали... А развѣ не тайна, не фантастика все Сѣровское царство звѣрей, любимѣйшихъ его моделей съ самаго дѣтства. Жизнью лошадей, львовъ, собакъ, волковъ и воронъ мастеръ интересовался, пожалуй, не менѣе,

---

[1]) Неправда ли, порой Менцель кажется фантастичнѣе Штука, а Дега таинственнѣе Пюви де Шаванна.

[2]) Возсоздавая это видѣніе въ картинѣ («Русалка» 1896 г.), Сѣровъ сильнѣйшимъ образомъ стремился придать ему всю убѣдительность обыденности, всю «тайну ясности» — такъ, чтобы явственнѣе написать голову русалки, онъ бралъ гипсовую голову и погружалъ ее въ воду.

чѣмъ жизнью человѣческой, всегда и вездѣ изучалъ ее и непрестанно заносилъ въ свои альбомы все, что только привлекало и трогало его въ этой области. Такъ день за днемъ создавалась сюита, полная жизни, удивительная по вложенному мастерству, фантастическая во всемъ строѣ. Особенно можно это сказать про иллюстраціи басенъ Крылова, надъ которыми Сѣровъ началъ работать съ 1895 года — сначала по заказу А. И. Мамонтова (для предполагавшагося изданія басенъ), а затѣмъ просто для себя. Художникъ трудился надъ ними вплоть до самой смерти. Начальные листы этой серіи (1895 — 1900 гг.) какъ разъ падаютъ на припоминаемые нами годы. «Квартетъ», «Свинья», «Вороненокъ» «Лисица и виноградъ», «Левъ и волкъ» — вотъ листы, наиболѣе впечатляющіе углубленностью въ этотъ таинственный и порой страшный міръ. Не менѣе замѣчательны и «простые» наброски звѣрей: «Ворона и канарейка» 1896 г., «Козы» 1898 г., «Тигръ», «Волкъ», «Львы», «Кошка» (всѣ — 1899 г.), часто только намѣченные нѣсколькими широкими линіями, но въ то же самое время «переполненные содержаніемъ».

Такимъ же провидцемъ жизни являютъ мастера и портреты, созданные имъ въ эти годы. Съ каждымъ новымъ портретомъ все зорче и мудрѣе становился глазъ мастера и все глубже проникалъ онъ въ царство человѣческой души. Заданія болѣе сложныя, чѣмъ

Е. П. Лосева.
Масло, 1903.

Собр. Е. П. Лосевой.

П. С. Остроуховъ.
Масло. 1902.

Собр. П. С. Остроухова.

А. П. Чеховъ.
Акв. 1902.

Собр. М. П. Чеховой.

Изан.
Рис. 1903.

Собр. О. Ѳ. Сѣровой.

раньше, начинаютъ занимать его. Въ большомъ, портретѣ С. М. Боткиной 1899 г., сіяющемъ золотистыми и голубыми красками, подчеркивающими своеобразное настроеніе лица, Сѣровъ создаетъ первый образецъ тѣхъ нарядныхъ, большихъ женскихъ портретовъ, что, при всей ихъ немногочисленности, занимаютъ столь важное мѣсто въ Сѣровскомъ твореніи.

Если въ этомъ портретѣ психологическая, очень удачная сторона, какъ бы «заслонена» рядомъ блестяще написанныхъ околичностей, то портретъ М. Ѳ. Морозовой 1897 г., намѣренно скромный, даже однообразный, въ краскахъ, великолѣпенъ по силѣ и благородству характеристики. Въ одномъ лицѣ Сѣрову удалось запечатлѣть не только главную линію цѣлой человѣческой жизни, но и опредѣленную картину большой полосы русской культуры.

Однако исканіе характера, острота и вѣрность его не были главнѣйшимъ стремленіемъ Сѣрова-портретиста. Идея художественная — вотъ основная его цѣль. Мѣткость же характеристики служила лучшей ея оправой. «Портретъ-картина» — вотъ опредѣленіе портретовъ Сѣрова [1]). Именно такими отлично скомпанованными картинами, съ широкимъ, мѣрнымъ настроеніемъ, являются портреты вел. кн. Павла Александровича 1897 г., дѣтей художника на

---

[1]) На этомъ же чувствѣ построены и многіе портреты старыхъ мастеровъ.

берегу моря и императора Александра III, стоящаго у дворца Фреденсборгъ, въ Даніи (оба — 1899 г.). У каждаго изъ этихъ портретовъ — большой, красиво задуманный фонъ, иногда не менѣе интересный для художника, чѣмъ главная модель, а живопись ихъ, гармоничная, полная свѣжихъ сопоставленій, отлично отвѣчаетъ чисто-портретнымъ, какъ всегда остроумнымъ, находкамъ мастера. Даже портреты «дѣловые» и скромные по заданію «рѣшаются» теперь Сѣровымъ съ большимъ живописнымъ чувствомъ — таковы «Гр. В. В. Мусина-Пушкина, «С. М. Третьяковъ», (оба — 1895 г.), «Гр. В. В. Мусина-Пушкина», «Н. А. Римскій-Корсаковъ», «Кн. П. П. Трубецкой» (всѣ три — 1898 г.), «В. А. Бахрушинъ» 1899 г. Должно вообще признать, что Сѣровъ, какъ немногіе изъ русскихъ мастеровъ, даетъ почувствовать чистую, независимую сущность живописи, ея законы, ея единственную поэзію и своеобычную структуру, имѣющую свои особенные пути подобно тому, какъ имѣетъ ихъ музыка, стихъ или танецъ [1]).

---

[1]) О личномъ Сѣровскомъ чувствѣ живописи, о всегдашнемъ отвращеніи его къ «паноптикуму» въ ней, очень интересно вспоминаетъ С. П. Яремичъ. Однажды въ ранній часъ Яремичъ встрѣтилъ на выставкѣ Сѣрова и, прогуливаясь съ нимъ по заламъ, спросилъ «какое у него самого чувство къ рельефу, къ передачѣ натуры, къ поверхности холста и, вообще, къ живописи». Сѣровъ сказалъ: «Я это чувствую вотъ такъ!» При этомъ онъ плотно прижалъ пальцы правой руки къ ладони и, сильно оттопыривъ большой палецъ, произвелъ рукой энергично нѣсколько вращательныхъ движеній, какъ бы

Кто не скажетъ, что такіе холсты, какъ «Октябрь», «М. К. Оливъ», «С. М. Боткина», «Вел. кн. Павелъ Александровичъ», «Дѣти художника» не являются прекрасными примѣрами живописи, высокой школой мастерства, самодовлѣющаго, въ самомъ себѣ несущаго разрѣшеніе всѣхъ тайнъ.

Точно такой же силы, крѣпкой и прозрачной, достигаетъ Сѣровъ и въ своихъ рисункахъ, столь ясныхъ и совершенныхъ. «Въ тундрѣ» 1896 г. «Ѳ. И. Шаляпинъ» 1897 г., эскизы для «Встрѣчи», «Иверская», «Изъ окна усадьбы» (всѣ — 1898 г.), «Ю. О. Грюнбергъ», «Натурщица» (оба — 1899 г.), серія «Басенъ» — вотъ наиболѣе капитальные изъ нихъ.

Внимательно просмотрѣвъ и прочувствовавъ твореніе Сѣрова за эти пять лѣтъ (1895 — 1900) и сравнивъ его съ тогдашнимъ «господствующимъ» русскимъ искусствомъ [1]), мы непремѣнно почувствуемъ,

---

вдавливая или углубляя пальцемъ воображаемую поверхность холста... Что это стремленіе къ углубленію есть органическое свойство художественнаго пріема Сѣрова, свидѣтельствуетъ еще и драгоцѣнный фактъ, сохранившійся въ памяти Александра Н. Бенуа: Сѣровъ никогда не соглашался посмотрѣть въ стереоскопъ, а выраженіе «вылѣзаетъ изъ рамы» было для него бранным словомъ». («Искусство», Кіевъ, 1911 г., № 12, стр. 545 — 546).

[1]) Мы не беремъ передовыя явленія того времени — творчество Врубеля, Левитана, К. Коровина, дѣятельность немногочисленныхъ ихъ друзей, вродѣ Мамонтова, и только что

что Сѣровъ былъ исключителенъ въ своемъ мастерствѣ и душевной поэзіи и совсѣмъ не входилъ въ «рамки общепринятаго». И хотя въ 1898 г. его избрали въ члены «Товарищества передвижныхъ выставокъ», чувствовалось, что онъ далекъ отъ новыхъ товарищей и старыхъ знакомыхъ. Въ точно такомъ же положеніи были и всѣ новыя, истинно-свѣжія и даровитыя силы русскаго художества самаго конца XIX вѣка.

Онѣ чувствовали свое одиночество и атмосферу непониманія вокругъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, знали, что призваны сказать новое слово, призваны много поработать. Переживая сильнѣе и сильнѣе подобныя настроенія, страдая ими, онѣ вскорѣ «естественно», силою вещей, сблизились между собою и начали свою работу. Зачинателемъ, вдохновителемъ и центромъ этого движенія былъ тотъ небольшой кружокъ, возглавляемый Александромъ Бенуа и Сергѣемъ Дягилевымъ, что издавалъ съ 1899 г. журналъ «Міръ Искусства» и устроилъ, начиная съ 1898 г., рядъ отличныхъ выставокъ русскаго и западнаго искусства, чѣмъ и положилъ основаніе строительству молодой русской художественной культуры. Къ этому то кружку, вскорѣ послѣ его образованія, на переломѣ вѣка, и прим-

сложившуюся группу «Міръ Искусства», а имѣемъ въ виду ту громадную плеяду художниковъ, что группировалась въ тѣ годы вокругъ «Передвижной» и «Академической» выставокъ и являлась въ глазахъ почти всей Россіи выразительницей «настоящаго русскаго искусства».

кнулъ Сѣровъ, навсегда оставшійся его вѣрнѣйшимъ другомъ [1]).

Въ кругу «Міръ Искусства», выдвинувшаго новыя и неслыханныя до того положенія касательно всѣхъ отраслей искусства, проводившаго во всемъ линію того громаднаго теченія міровой культуры конца XIX и начала XX вв., что извѣстно подъ именемъ «модернизмъ», Сѣровъ нашелъ глубокій, сочувственный откликъ своимъ исканіямъ; міровоззрѣніе же его новыхъ друзей, ихъ чаянія и привязанности имѣли большое вліяніе на весь дальнѣйшій ходъ работы Сѣрова, внеся въ нее совсѣмъ новыя черты [2]). Поэтому то все то, что писано и рисовано мастеромъ послѣ 1900 года, носитъ уже совсѣмъ иной характеръ, весьма разнствующій съ общимъ устремленіемъ Сѣровскихъ работъ предыду-

---

[1]) Ближайшее участіе принималъ Сѣровъ и въ дѣлахъ товарищескаго журнала — онъ вошелъ дѣятельнымъ членомъ въ составъ его редакціи и, даже, выхлопаталъ ему у Государя субсидію. Ради новыхъ дружескихъ связей Сѣровъ начинаетъ измѣнять Москвѣ и подолгу живетъ въ Петербургѣ.

[2]) Большая перемѣна эта прошла у Сѣрова въ тишинѣ и тайнѣ отъ постороннихъ глазъ — въ тѣ дни онъ, какъ никогда, таилъ свой духовный міръ и, скрывая собственныя познанія и мнѣнія (особенно, если считалъ окружающихъ болѣе компетентными въ данномъ вопросѣ), любилъ говорить о «здоровомъ реализмѣ» и, даже, выставлять себя какъ художника «чисто-Рѣпинскаго» толка. Но иногда нечаянно Сѣровъ выдавалъ себя — такъ, когда въ 1901 г. «Міромъ Искусства» была задумана на совсѣмъ новыхъ началахъ постановка «Сильвіи» (о ней ниже), Сѣровъ неожиданно выразилъ желаніе принять въ ней участіе.

щихъ лѣтъ. Если московскія вліянія придавали твореніямъ Сѣрова строго реалистическій, даже натуралистическій характеръ, заставляли его много думать о «близости натуры», а вопросъ о «сходствѣ» ставили почти въ основаніе всей художнической работы, то вліянія петербургскія выдвинули съ большой ясностію уже и раньше инстинктивно переживавшіяся Сѣровымъ и проводимыя имъ въ дѣло заданія чистоживописныя, вопросы единой художественности, гармоніи композиціи, богатства красокъ и волшебства линіи, вопросы, получившіе затѣмъ полное утвержденіе въ сѣровскомъ творчествѣ. Но при этомъ «лучшее старое» — зоркость и мѣткость — были сохранены мастеромъ и «двинуты» впередъ.

Въ этомъ оставленіи уже открытаго и прославленнаго [1]), въ этомъ обращеніи къ опредѣленно-новому и, къ тому же, казавшемуся многимъ ложнымъ, пустымъ и «особенно вреднымъ» для Сѣрова (вѣдь не разъ приходилось слышать, что послѣдніе годы мастеръ шелъ неправильнымъ путемъ, губительнымъ для его дарованія), мы должны признать большую и смѣлую любовь къ искусству, темпераментъ истиннаго художника, неостанавливающагося ни передъ чѣмъ при осуществленіи того, что указано ему сердцемъ и умомъ.

---

[1]) Не забудемъ, что въ тѣ времена работы Сѣрова были не только широко извѣстны въ Россіи, но и вызывали большой интересъ и въ Мюнхенскомъ Сецессіонѣ, и на всемірной выставкѣ въ Парижѣ, въ 1900 году.

Первыми вѣстниками новаго періода Сѣровскаго творчества явились тѣ шесть литографированныхъ портретовъ съ А. П. Остроумовой, И. А. Всеволожскаго, А. К. Глазунова, А. П. Нурока, В. П. Протейкинскаго и Д. В. Философова, что исполнены мастеромъ въ 1899—1900 гг., — ихъ изысканная эскизность, легкость и мѣткость линіи, ихъ прелестная, ранѣе неизвѣстная графичность отлично вводятъ насъ въ четвертый «кругъ» работы Сѣрова [1]).

Съ полной ясностью новыя чаянія мастера запечатлѣны въ трехъ небольшихъ «Императорскихъ охотахъ», исполненныхъ въ 1899—1902 гг., по заказу П. П. Кутепова, для «Исторіи Императорской охоты». «Выѣздъ Императора Петра II и цесаревны Елисаветы Петровны на охоту», «Петръ I на охотѣ», «Выѣздъ Императрицы Екатерины II на соколиную охоту» — таковы названія этихъ композицій, но онѣ далеко не опредѣляютъ богатства ихъ «содержанія». При всемъ ихъ историческомъ остроуміи, отличныхъ

[1]) Высокія и не сразу замѣтныя качества этихъ литографій становятся очевидны при сравненіи хотя бы портрета В. П. Протейкинскаго, рисованнаго Сѣровымъ, съ портретомъ того же лица, исполненнымъ тѣмъ же способомъ и тогда же Л. Бакстомъ. Несмотря на всю удачу послѣдняго портрета, онъ значительно теряется, будучи поставленъ рядомъ съ Сѣровскимъ — такъ сильна сѣровская глубина и чуткость линіи! Къ слову скажемъ, что творенія Сѣрова, при всей ихъ «первоклассности», подобно многимъ другимъ аналогичнымъ явленіямъ, совсѣмъ скромны и не блещутъ внѣшней замѣтностью.

гочныхъ знаніяхъ (мастеръ не безплодно съ такою любовью изучалъ источники) онѣ больше всего плѣняютъ тѣмъ рѣдкимъ чувствомъ «историческаго волшебства», чувствомъ особой подлинности, что суждены въ удѣлъ только самымъ избраннымъ мастерамъ [1]). Очарованіе «Охотъ» какъ бы подобно тѣмъ легчайшимъ благоуханіямъ, что хранятъ въ своихъ нѣдрахъ избранныя вещи старыхъ лѣтъ, сокрывшія разгадку многихъ вѣковъ и многихъ жизней. Именно въ этомъ чудесномъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, простомъ (всегда простомъ, чисто Сѣровскомъ) подходѣ, живомъ, далекомъ всякой философіи, ироніи или курьеза, въ этой искренней опьяненности прошлымъ, скрыта прелесть «охотничьихъ гуашей». Эта же «искренность во всемъ» наполнила ихъ остротой и силой вѣданія болѣе широкаго, чѣмъ вѣданіе историческое. Чисто мастерское «убранство» «Охотъ» вполнѣ отвѣчаетъ ихъ высокимъ духовнымъ качествамъ — завершенность и легкость композиціи, техника изысканнаго пятна, легкаго и глубоко-колоритнаго, прелесть всѣхъ красочныхъ сочетаній отлично отвѣчаютъ заданію. Нельзя не вспомнить также и той прозрачности, съ коей переданы пейзажныя настроенія «Охотъ» — осенній вѣтреный просторъ надъ темными полями кой-гдѣ перемеженными густымъ золотомъ жнивья «Выѣзда Петра II»

[1]) Съ этой стороны, какъ и съ нѣкоторыхъ другихъ, творчество Сѣрова близко творчеству Менцеля: К. Коровинъ между прочимъ вспоминаетъ, что Сѣровъ говаривалъ о своей любви къ Менцелю и называлъ себя «нѣмцемъ».

Гр. С. Ю. Витте.
Масло. 1904

Ремесленное училище
Цесаревича Николая въ СПБ.

С. П. Дягилевъ.
Масло. 1904.

Собр. Ю. П. Дягилева.

К. А. Обницкая.
Рис. 1904.

Собр. К. А. Обницкой.

Мадонна Микель-Анджело. Собр. О. Ѳ. Сѣровой.
Сепія. 1904.

М. Горькій.
Масло. 1904.

Собр. М. П. Рябушинскаго.

М. Н. Ермолова.
Масло. 1905.

Собр. Инг.-худ. кр.
въ Москвѣ.

М. Н. Ермолова.
Масло. 1905.
Деталь.

Собр. Лиг -худ. кр.
въ Москвѣ.

Стригуны.
Пастель. 1904.

Собр. П. П. Трояновскаго.

(среди этой неяркой, но сильной гаммы бодрой нотой звучитъ розовая церковка на заднемъ планѣ); свѣтлость и снѣжность первыхъ зимнихъ дней, столь «вкусно нарушенная» густыми лиловыми, зелеными, малиновыми и голубыми костюмами наѣздниковъ въ «Охотѣ Петра I»; и весенній влажный вечеръ съ восходящимъ молодымъ мѣсяцемъ на облачномъ нѣжномъ небѣ въ «Выѣздѣ Екатерины II».

Разъ проснувшись историческія вдохновенія, столь горячо переживавшіяся тогда «Міромъ Искусства» во главѣ съ Александромъ Бенуа, «заразившимъ» исторіей весь кружокъ, въ томъ числѣ Сѣрова, Лансере и Бакста, не переставали тревожить мастера. Въ 1903 г. онъ дѣлаетъ первый варіантъ композиціи «Петръ Великій въ Монплезирѣ» [1]), въ 1904 г. — отличный по эффекту зимнихъ сумерекъ «Выѣздъ Ека-

[1]) Какъ разъ въ тѣ дни Александръ Бенуа, увлеченный Петромъ и его эпохой, производилъ большія изысканія въ «петровскомъ направленіи» (для «Художественныхъ Сокровищъ Россіи»). Сѣровъ часто сопровождалъ его въ этихъ экскурсіяхъ — такъ были осмотрѣны многіе загородные дворцы, музеи, Петровскія сокровища Эрмитажа (тутъ Сѣровъ перерисовалъ весь большой гардеробъ Императора). Тогда же Бенуа открылъ въ Эрмитажѣ маску Петра — она и дала Сѣрову мысль написать Петра въ Монплезирѣ, раннимъ утромъ, только что вставшаго съ кровати и смотрящаго, повязывая галстукъ, на бурную, дождливую погоду въ заливѣ. «Знаешь, онъ только что всталъ, не выспался, больной, лицо зеленое» — говорилъ Сѣровъ, показывая Бенуа лѣтнимъ финляндскимъ вечеромъ 1903 г. первый варіантъ «Петра Великаго въ Монплезирѣ». Вмѣстѣ же съ Бенуа зачитывался художникъ и «Записками Бергольца».

терины II изъ Царскосельскаго дворца» [1]), въ 1905 г. — рядъ набросковъ и эскизовъ для нѣсколькихъ задуманныхъ, но невыполненныхъ композицій изъ исторіи Петровскаго царствованія («Спускъ корабля», «Выѣздъ всешутѣйшаго собора», «Петръ у статуи Венусъ въ Лѣтнемъ саду») и, наконецъ, въ 1907 г. историческая тоска мастера вылилась въ одно изъ прекраснѣйшихъ его произведеній — «Петръ Великій въ С.-Петербургѣ» [2]).

Въ этой темперѣ сгустились, какъ бы скристаллизовались всѣ движенія «Охотъ». Мастерство стало еще болѣе увѣреннымъ, а настроеніе повѣствовательное, шутливо-идиллическое поднялось до истиннаго, высокаго и страшнаго пафоса... Свою скромную, съ перваго взгляда, пожалуй и обыденную тему Петра Великаго, совершающаго обычную, дѣловую прогулку въ новомъ, еще строющемся городѣ, Сѣровъ развернулъ въ великолѣпное по широтѣ и яркости зрѣлище, полное, единственное и прекрасное. Ибо удѣлъ истиннаго искусства во временномъ постигать вѣчное, въ земномъ чуять вышнее, а въ единичномъ ловить

[1]) Исполненъ въ 1904 г. для увража Александра Бенуа «Царское Село» и ошибочно, на основаніи сдѣланной въ 1906 г. подписи, относится къ 1906 г.

[2]) Очень показательна страсть Сѣрова къ Петровскому времени, неоставлявшая его вплоть до самой смерти (въ 1909 г. онъ сдѣлалъ, даже, нѣсколько проектовъ памятника Петру). Художнику, видимо, очень полюбилась сила и, даже, грубость Петровскихъ дней, столь тѣсно соединенныя съ истинной фантастичностью, ихъ большіе неожиданные шаги, рѣшительные характеры и дѣйствія.

образы общаго... Съ истинно-монументальной декоративностью [1]) передано мастеромъ это быстрое, почти бѣгущее шествіе, возглавляемое царемъ, этотъ морской, тревожный вѣтеръ, треплющій темные плащи, бѣдная земля, бѣдныя строенія, окруженныя отовсюду угрожающей водой, эти корабли, приплывшіе издалека... Но все покрываетъ глубокая, мѣрная музыка жизни, жизни непреклонной и тревожной, стремящей впередъ царства и народы. И въ этомъ зрѣлищѣ, важномъ и волнующемъ, сила и чудо картины. Должно только удивляться, что настроенія столь сложныя и отвѣтственныя переданы мастеромъ такими лаконичными, скромными, а оттого и выразительными, пріемами. Тутъ снова проявилось Сѣровское исканіе простоты и ясности выраженія, желаніе наивозможно непритязательными средствами выразить какъ можно большее. Стремленіе это шло съ самыхъ раннихъ лѣтъ, все поднимаясь и поднимаясь...

Въ началѣ новаго вѣка оно получило явственное и благотворное отраженіе въ рядѣ пейзажей, исполненныхъ мастеромъ въ 1901 — 1905 гг. При сравненіи ихъ съ аналогичными полотнами, писаными Сѣро-

[1]) Отмѣтимъ, что «Петръ Великій въ С.-Петербургѣ» — одинъ изъ отличныхъ примѣровъ декоративнаго таланта Сѣрова, первыя проявленія коего можно видѣть въ эскизахъ для фрески на тему «Куликовской битвы» и «Слугѣ Авраама и Ревеккѣ» (всѣ — 1894 г.), лучшія же достиженія его падаютъ на самые послѣдніе годы жизни Сѣрова.

вымъ въ концѣ XIX вѣка, послѣдніе покажутся иногда слишкомъ сложными, иногда чуть «расплывчатыми», иногда не совсѣмъ выразительными — такъ «крѣпко» шелъ Сѣровъ на своемъ новомъ и какъ всегда «безпощадномъ» пути. Драгоцѣнная лаконичность выраженія помогла ему въ нѣсколькихъ живыхъ «этюдахъ съ натуры» вызвать самое душевное, начальное чувство земли, пустынной и печальной, земли, гдѣ самое прекрасное время года — осень, а самое великолѣпное зрѣлище — закатъ, пылающій широко и тихо... «Полосканье бѣлья» 1901 г. «Стригуны» 1904 г. «Прудъ» 1905 г., нѣсколько осеннихъ этюдовъ съ изображеніемъ столь любимыхъ лошадей и старенькихъ сараевъ (1901, 1904, 1905 гг.), да два-три наброска со старыхъ помѣщичьихъ домовъ, сдѣланные у кн. Юсуповыхъ въ Архангельскомъ (1903 г.) и у Обнинскихъ въ «Бѣлкинѣ» (1904 г.) — вотъ почти и все пейзажное твореніе Сѣрова за первые годы XX вѣка. Но въ каждомъ изъ этихъ небольшихъ полотенъ мастеръ передалъ сильное, синтезирующее глубокое чувство. Все глухое и молчаливое очарованіе поздней осени «собрано» въ «Стогу сѣна» 1901 г., «Сараяхъ» 1904 г. и «Лошади у сарая» 1905 г. Въ спокойствіи занесенныхъ снѣгомъ береговъ еще не застывшей рѣчки въ «Полосканіи бѣлья» мы чувствуемъ всю снѣжную бодрость, весь «свѣтъ чистый» сѣверной зимы... «Стригуны» прекрасны по тончайшей передачѣ чуть замѣтной тревоги февральскихъ дней, когда впервые земля смутно чувствуетъ весеннее свое пробужденіе и оттого то

такъ необыченъ и волнующъ зелено-золотистый закатъ, такія неуловимыя, палевыя и лиловыя тѣни на снѣгу и такъ милы и молоды жеребята, выпущенные «на волю»... Густую пестроту, медовый жаръ сѣвернаго лѣта мастеръ далъ почувствовать въ «Пруду»...

Вполнѣ отвѣчала «ясности» общаго настроенія пейзажей и сама техника ихъ: мазокъ живописный и свободный, краски богатыя и глубокія. Такъ «Полосканье бѣлья» построено только на сочетаніи бѣлаго и коричневаго, положенныхъ бодрой, быстрой кистью; осенніе этюды писаны въ чуть уловимыхъ градаціяхъ темно-червонныхъ, темно-коричневыхъ тоновъ, иногда столь «вкусно» нарушенныхъ темно-голубыми или темно-красными пятнами. Сложная и деликатная тема «Стригуновъ» потребовала и необычныхъ для Сѣрова тоновъ, положенныхъ мастеромъ съ большой смѣлостью.

Было бы ошибкой думать, что Сѣровъ обладалъ извѣстной узостію художественнаго темперамента и любилъ, и могъ писать только свой разъ навсегда опредѣленный міръ, элегическій міръ русскихъ полей; что это не такъ, что Сѣровъ одинъ изъ самыхъ неожиданныхъ мастеровъ нашихъ, что никто, даже самъ художникъ, не зналъ во что бы вылилось его твореніе, если бы судьба не положила прервать его въ самой цвѣтущей порѣ, показываютъ всѣ работы 1900-хъ годовъ, и, особенно, послѣднія изъ нихъ (рѣчь о нихъ далѣе). Въ области же пейзажа богатство творческихъ возможностей мастера засвидѣтельствуютъ финляндскіе

пейзажи, дѣланные Сѣровымъ во время лѣтнихъ каникулъ на берегу финскаго залива, около Райволы, въ маленькой усадьбѣ, пріобрѣтенной художникомъ въ 1901 году [1]).

Они полны ясности, увѣренности и «серьезности». Посмотрите, какими здоровыми, пріятными колерами писанъ «Финляндскій дворикъ» 1902 г. и какой милый гимнъ лѣтнему солнцу, розсыпающему серебро вокругъ, веселому вѣтру, играющему съ широкимъ лилово-голубымъ моремъ, всему ясному свѣту лѣтняго полудня сложилъ Сѣровъ въ «Купаньѣ» 1905 г. Какою бодростью звучитъ вся живопись полотна, легкая и сильная (стоитъ только вспомнить «лѣпку» дальней группы купальщиковъ, окруженныхъ водными брызгами, пронизанными солнцемъ).

Ту же сложность художественной организаціи Сѣрова подтвердятъ и эскизы декорацій для оперы Сѣрова-отца «Юдифь», относящіеся къ 1907 г. Уже самый фактъ обращенія Сѣрова къ призрачному и недолговѣчному искусству театра открываетъ въ мастерѣ совсѣмъ новыя исканія и декоративныя, и колористическія.

А настоящая удача обращенія — четыре эскиза прекрасны своими чуть заглушенными «ковровыми» голубыми, желтыми и палевыми тонами, рѣдки по своей величавости и полны настоящей широкой архитектурной декоративности — говоритъ, что и въ этой

---

[1]) Тутъ Сѣровъ устроился совсѣмъ просто и выстроилъ, между прочимъ, курьезный деревенскій домъ съ башней.

области мастеръ горѣлъ тою подлинностью, которая вела его во всѣхъ другихъ областяхъ творчества.

Коснувшись театральныхъ работъ Сѣрова, помянемъ и его любовь къ театру вообще («театръ можетъ быть, единственное, что Сѣровъ обожалъ по-настоящему», вспоминаетъ одинъ изъ самыхъ близкихъ друзей художника) — онъ превосходно чувствовалъ «театральную соль», умѣлъ мѣтко ее опредѣлить, умѣлъ восхищаться, умѣлъ критиковать (послѣднее чаще перваго). Изъ большихъ театральныхъ предпріятій симпатіей Сѣрова пользовался, кромѣ Дягилевскихъ спектаклей, Московскій Художественный театръ, несвязанный съ нимъ «оффиціально» — Сѣровъ «просто изъ любви» близко входилъ въ его дѣла и помогалъ ему совѣтами и указаніями.

Главная слава Сѣрова — портреты — расцвѣтала все пышнѣе и глубже.

Въ портретахъ Императора Николая II 1900 г., Мики Морозова 1901 г., гр. Сумарокова-Эльстонъ и И. С. Остроухова (оба 1902 г.) мастеръ создаетъ отличные примѣры интимнаго портрета, въ которомъ спокойная, тонкая и интимная характеристика лица запечатлѣна живописью живою и благородною въ своей сдержанной, почти однотонной, но колоритной и отлично звучащей гаммѣ (вспомнимъ тутъ прелестные сѣрые тона портрета Императора Николая II, сѣрые же колера портрета И. С.

Остроухова, чуть нарушенные малымъ ударомъ красной краски). Несмотря на то, что великолѣпная розсыпь красокъ была доступна Сѣрову («Купанье» 1905 г., «эскизы для «Юдифи» 1907 г., портреты М. Н. Акимовой 1908 г., Е. Н. Оливъ 1909 г. кн. О. К. Орловой 1910 г.), онъ любилъ строить портреты, подобно старымъ мастерамъ, на сочетаніи двухъ, иногда трехъ тоновъ, отлично выбранныхъ и искусно развернутыхъ. Именно таковы помянутые выше интимные портреты [1]).

Начатый портретами С. М. Боткиной и вел. кн. Павла Александровича рядъ парадныхъ портретовъ продолжался съ большимъ разнообразіемъ. Портреты вел. кн. Михаила Николаевича, Императора Николая II въ англійской формѣ (оба — 1900 г.) и М. А. Морозова 1902 г., столь свѣжіе и красивые по живописи (какая сила въ сѣрыхъ мазкахъ портрета вел. кн. Михаила Николаевича, какъ изысканно сочетаніе красныхъ, зеленыхъ и коричневыхъ красокъ на портретѣ Императора Николая II и сколько удачи въ сумрачной палитрѣ портрета М. А. Морозова!), зрѣлые по успокоенности художническаго наблюденія,

---

[1]) Интересно тутъ привести слѣдующія строки изъ воспоминаній К. Коровина о Сѣровѣ: «Въ живописи, главнымъ образомъ, онъ всегда ставилъ въ основу рисунокъ и форму. Онъ не былъ увлеченъ красками и всегда говорилъ, что можно написать и черно, но что отъ этого не теряется художественное впечатлѣніе». Если сама живопись Сѣрова не всегда подтверждаетъ нѣкоторыя изъ этихъ положеній, то, во всякомъ случаѣ, весьма важны послѣднія слова цитаты.

Лошади у пруда.
Акварель. 1905.

Собр. П. С. Остроухова.

Г. И. Өедотова.
Масло. 1905.

Собр. Литературно-Художественнаго
Кружка въ Москвѣ.

Е. А. Карзинкина.
Масло. 1905.
Собр. М. С. Карзинкина.

М. П. Боткина.
Рис. 1905.

Собр. М. П. Боткиной.

какъ бы «продолжали традицію» портрета вел. кн. Павла Александровича.

Въ то же время въ портретахъ кн. З. Н. Юсуповой 1902 г. и Е. П. Лосевой 1903 г. «развертывается далѣе» портретъ С. М. Боткиной. Живопись перваго полотна, свѣтлая и свободная, говоритъ объ увлеченіи художника пріемами Цорна и его школы (только живопись лица, по старинному внимательная и законченная, свидѣтельствуетъ о начавшемся увлеченіи старыми мастерами), портретъ же Е. П. Лосевой, построенный на сочетаніи чернаго, лиловаго и коричневаго тоновъ, какъ бы созвучащихъ тому интересному освѣщенію, что придалъ Сѣровъ лицу модели, являетъ намъ Сѣрова какъ художника женщины, властнаго надъ своимъ полнымъ и опредѣленнымъ замысломъ.

Въ портретахъ кн. З. Н. Юсуповой, Е. П. Лосевой и М. А. Морозова все чище и гармоничнѣе выявляется типъ новаго сѣровскаго портрета, главенствующаго уже затѣмъ въ его твореніи — портрета декоративно-задуманнаго, рѣшающаго большую живописную задачу и «остро проводящаго» намѣченную характеристику, часто неожиданную, но всегда убѣждающую.

Лучшія достиженія подобнаго характера мы найдемъ въ двухъ большихъ портретахъ 1905 г., писанныхъ съ великихъ актрисъ русскаго театра, Ѳедотовой и Ермоловой. Ихъ «ткань», можетъ быть, намѣренно простая и сумрачно-прекрасная по выраженію, убранная въ таинственныя сѣрыя, черныя и зеленыя краски, впечатляетъ серьезностію и суровостью худо-

жественнаго образа и значительностію созданнаго мастеромъ характера. Какъ разъ въ этихъ портретахъ, очень сильныхъ въ своемъ чисто-живописномъ эффектѣ, нашли блестящее подтвержденіе сѣровскія слова о томъ, что можно сдѣлать и «черно, да художественно».

Въ томъ же 1905 г. въ Таврическомъ дворцѣ, въ С.-Петербургѣ, состоялась историко-художественная выставка русскихъ портретовъ, устроенная С. П. Дягилевымъ. На ней было представлено съ достойной полнотой прекрасное, сильное талантами и къ тому же процвѣтавшее нѣкогда въ Россіи портретное художество. Русскіе художники и русская публика впервые могли такъ полно любоваться имъ и изучать его. И плоды Таврической выставки велики какъ съ «художественно-культурной» и «художественно-исторической», такъ и съ «просто-художественной» точекъ зрѣнія. Мастера русской школы, школы молодой, отдаленной и еще небогатой традиціей почувствовали на Таврической выставкѣ свои связи съ прошлымъ и увидѣли высокій примѣръ мѣрнаго развитія цѣлой художественной школы, увидѣли образцы «отстоявшагося» мастерства. Сѣровъ былъ въ числѣ наиболѣе захваченныхъ выставкой — особенно его «поразили» многочисленные портреты Левицкаго, собранные съ исчерпывающей полнотой [1]). Очень понравился и Рослинъ. Но не только помянутые портреты, а и

[1]) Къ капризному и мечтательному товарищу Левицкаго, Боровиковскому, Сѣровъ всегда относился холодно.

вся выставка, въ своемъ общемъ, имѣла значеніе для художника. Пути старыхъ мастеровъ освѣтили, навѣрное, многія неясности, коими всегда тяготился «недовольный собою» Сѣровъ и помогли ему повести дальнѣйшую работу.

Первымъ откликомъ Таврической выставки въ творчествѣ Сѣрова явился портретъ Е. А. Карзинкиной 1905 г., при писаніи котораго художника очень занимали вопросы стиля, желаніе точно передать завершонность и неуловимость стараго мазка, цвѣтистость и нарядность портретной палитры XVIII вѣка. Однако, удача не сопутствовала мастеру на этомъ пути — невѣрный методъ внѣшняго подражанія старой манерѣ, къ тому же совсѣмъ далекой всей предыдущей работѣ Сѣрова, превратилъ портретъ задуманный какъ «hommage à Levitzky» въ непріятное пастиччіо. Сѣровъ сразу почуялъ ложь и затѣмъ уже ни разу не пробовалъ повторить ошибку этого портрета, а старался, забывъ всѣ хитрыя наслоенія времени, душевно почувствовать, заразиться самой стихіей старыхъ мастеровъ и создать не подражанія имъ, а полотна равноцѣнныя имъ, одинаковаго передъ судомъ времени удѣльнаго вѣса.

Это желаніе судьба увѣнчала въ рядѣ послѣдующихъ портретовъ мастера.

Въ 1906 г. онъ пишетъ кн. В. М. Голицына благородно-сдержанною кистью, съ четко-разработаннымъ общимъ выраженіемъ. Отличный образецъ портрета Сѣрова, совсѣмъ близкаго и родственнаго по силѣ работамъ старыхъ мастеровъ, мы имѣемъ

въ портретѣ Г. Л. Гиршманъ, писанномъ въ 1907 году. Построенный на изысканныхъ соотношеніяхъ серебристаго, желтаго и чернаго, весь пронизанный чистѣйшею живописною радостью, прекрасный «до конца», какъ въ общемъ, такъ и въ сложныхъ деталяхъ, онъ завершаетъ, вмѣстѣ съ тремя портретами того же года А. Н. Турчанинова, Л. Н. Андреева и А. В. Касьянова, рѣдкими и по блеску живописи, основанной на простыхъ сѣрыхъ, черныхъ, зеленыхъ и бѣлыхъ тонахъ [1]), и по зоркости психологическаго наблюденія, большой семилѣтній (1900—1907 гг.) періодъ портретной работы мастера.

Для полнаго же уясненія всего пути Сѣрова не менѣе большихъ, только что помянутыхъ полотенъ важна и та громадная сюита рисунковъ, что исполнена имъ за эти годы. Большинство изъ нихъ портреты, но это обстоятельство не помѣшало Сѣрову развернуть въ нихъ свое искусство во всю ширь. Иногда по глубинѣ и обилію жизни эти листы поднимаются до силы «настоящихъ» портретовъ — таковы «К. А. Обнинская съ ручнымъ зайчикомъ» 1904 г. («самый трогательный изъ русскихъ портретовъ»), великолѣпный по жизненности «Иван» 1903 г. и «К. П. Побѣдоносцевъ» 1902 г. («самый

[1]) Какой высокой живописной школой является хотя бы голова А. Н. Турчанинова, вылѣпленная съ истинно-волшебной легкостію и убѣдительностью.

страшный изъ русскихъ портретовъ»). Замѣчательна ихъ техника, то горячая, «безпощадная» и твердая, то внезапно столь нѣжная и ласковая, что даже какъ то «опасно-пристально всматриваться въ эти волшебные «чертежи» — до того они хрупки.

Отличный примѣръ такого рисунка, кромѣ портрета К. А. Обнинской, являетъ портретъ дѣтей Боткиныхъ 1900 г., столь вѣрный въ легковѣйныхъ ударахъ цвѣтныхъ карандашей. Такіе листы, какъ «В. И. Зилоти» 1902 г., «Ѳ. И. Шаляпинъ», «К. Д. Бальмонтъ» (оба — 1905 г.), «Ванда Ландовская» 1907 г. отличны по сдержанной и «густой» силѣ линіи, вьющейся словно нѣкое искусное и прекрасное кружево въ умѣлыхъ, привычныхъ рукахъ. Съ другой стороны набросокъ «Аренскій, С. С. Боткинъ и Глазуновъ за карточнымъ столомъ» 1902 г., «Ю. М. Морозовъ», «А. И. Трояновская» и «И. И. Семеновъ-Тянь-Шанскій» (всѣ — 1905 г.) показываютъ легкій, «старинный» блескъ рисунковъ мастера и въ этомъ словно бы и недоконченномъ «нарядѣ» умѣвшихъ быть настолько же плѣнительными и многообразными, какъ и въ своей полной завершенности. И тамъ, и здѣсь сразу явственна сила Сѣрова въ характеристикахъ, въ чутьѣ «тѣла и души» — яркіе, навсегда запоминающіеся образы онъ могъ создавать какъ и въ проработанномъ, такъ и въ только слегка намѣченномъ портретѣ [1]).

[1]) Однимъ изъ прекрасныхъ примѣровъ этого являются сѣровскія карикатуры: «Кн. С. М. Волконскій», «Александръ

Увлеченіе старыми мастерами не прошло безслѣдно и для рисунковъ Сѣрова — такъ въ 1907 году исполненъ овальный, тронутый пастелью портретъ Е. А. Алафузовой. «Осьмнадцати-вѣковой», столь изысканный и трудный замыселъ переданъ мастеромъ съ убѣдительностью и граціей.

Вотъ краткій «взглядъ» на рисунки мастера этихъ лѣтъ. Конечно, мы помянули далеко не все, ибо громадное количество эскизовъ, этюдовъ, набросковъ Сѣрова совершенно неизучено и кто знаетъ какія еще неожиданности таятся среди еще неизданныхъ рисунковъ Сѣрова. А что наши ожиданія совсѣмъ законны свидѣтельствуютъ такіе перлы, какъ наброски борзыхъ царской охоты (1899—1900 гг.), многочисленные этюды нагой натуры (хотя бы «натурщицы» 1902 и 1905 гг.), «Новобранецъ» 1906 г. и «Мадонна Микель Анджело» 1904 г. [1]), являющіеся то «случайными гостями» въ портфелѣ мастера, то воспоминаніями путешествія, то обыкновенной художественной студіей.

Бенуа», «З. Н. Гиппіусъ» (1899 и 1901 гг.), «И. И. Трояновскій», «Фелія Литвинъ», «С. П. Яремичъ» (всѣ — 1903 г.), «И. Грабарь» 1904 г., «Супруги Шаляпины въ видѣ центавровъ» 1907 г., «Ванда Ландовская», «В. В. Переплетчиковъ» (оба 1908 г.), «М. А. Кузминъ», «С. Д. Милорадовичъ» (обѣ — 1909 г.), «Ида Рубинштейнъ, Габріэль д'Аннунціо и г-жа Г. 1910 года.

[1]) «Этотъ рисунокъ по остроумію и легкости удара кисти и по мягкости соотношеній пятенъ не уступаетъ самымъ совершеннымъ сепіямъ Фрагонара», пишетъ С. П. Яремичъ («Рѣчь» 1914, 13 января, «Личность Сѣрова»).

Если бы мы захотѣли поискать какія то линіи, сочетающія всѣ работы Сѣрова этого періода, то, конечно, кромѣ внутреннихъ точекъ соприкосновенія, мы въ самой «внѣшности» его работъ подмѣтимъ одну черту, весьма показательную для всего искусствопониманія мастера и какъ бы объединяющую всѣ произведенія его, исполненныя за эти дни. Мы говоримъ о томъ чувствѣ матеріала, о тѣхъ заботахъ о немъ, что занимали тогда Сѣрова.

Приблизительно съ 1900 г. Сѣровъ начинаетъ при самой первой работѣ надъ даннымъ замысломъ особенно внимательно относиться къ выбору матеріала. Съ теченіемъ времени «ревность о немъ» пріобрѣтаетъ болѣе и болѣе выраженный характеръ — къ каждой темѣ Сѣровъ старается подыскать какъ можно болѣе подходящую технику и, такимъ образомъ, въ его твореніи образуются нѣсколько циклов «по матеріалу», являющихся какъ бы настоящей школой художническаго пріема. Не говоря уже о масляныхъ картинахъ и «чистыхъ» рисункахъ, укажемъ, что акварель здѣсь отлично представлена портретами С. М. Лукомской 1900 г., А. П. Лангового 1902 г., «Задворками», «Via Tornabuoni во Флоренціи», «Встрѣчей» и «Генераломъ Топтыгинымъ» (всѣ — 1904 г.) «Филу», «У перевоза» (обѣ — 1905 г.), портретомъ Саши Сѣрова и «Муломъ» (обѣ 1907 г.); гуашь — «Императорскими охотами» «Французской Ривьерой» 1902 г., «Новобранцемъ» 1904 г. портретомъ Г. Л. Гиршманъ, «Охотой съ борзыми» (обѣ — 1906 г.) и портретомъ Л. Н. Андреева 1907 г.; па-

стель — портретами И. И. Левитана и В. Д. фонъ-Дервиза (оба 1900 г.), г-жъ Хрущовыхъ и К. П. Побѣдоносцева (всѣ 1902 г.), «Стригунами» и «Дорогой въ Домоткановѣ зимой» (обѣ 1904 г.), «Охотой» 1905 г., портретами О. В. и Антоши Сѣровыхъ, «Е. А. Алафузовой, «Новобранцемъ» и «Натурщицей» (всѣ — 1906 г.) и портретомъ А. К. Бенуа (1908 г.); темпера — эскизами декорацій къ «Юдифи», «Шаляпинымъ въ роли «Олоферна», портретомъ Г. Л. Гиршманъ и «Петромъ Великимъ», (всѣ — 1907 г.). Иногда, не довольствуясь эффектомъ, мастеръ то смѣшиваетъ двѣ техники, то покрываетъ акварель и гуашь особымъ лакомъ (примѣръ перваго — «Сараи» 1904 г., «Ѳ. И. Шаляпинъ» 1904 г. и «Лошадь у сарая» 1905 г., а второго «Новобранецъ» 1905 г.), то пишетъ на особо-грунтованныхъ холстахъ и особо-приготовленными красками, то подыскиваетъ цвѣтную бумагу нужныхъ и пріятныхъ ему тоновъ и соотвѣтственно ей подбираетъ цвѣтные карандаши.

Только что помянутые нами годы творческаго расцвѣта Сѣрова были и годами полнаго «житейскаго» расцвѣта его: отнынѣ онъ всегда первый гость выставокъ, музеи и собиратели «охотятся» за его произведеніями, онъ не успѣваетъ справляться со всѣми заказами... Его жизнь раздѣлена между Москвой и Петербургомъ — и тамъ, и тутъ онъ окруженъ вѣрными друзьями — Гиршманы, Коровинъ, Обнинскіе, Остроуховъ, Трояновскіе, Цетлины, Шаляпинъ — въ

А. И. Трояновская.
Кар. 1905.

Собр. И. И. Трояновскаго.

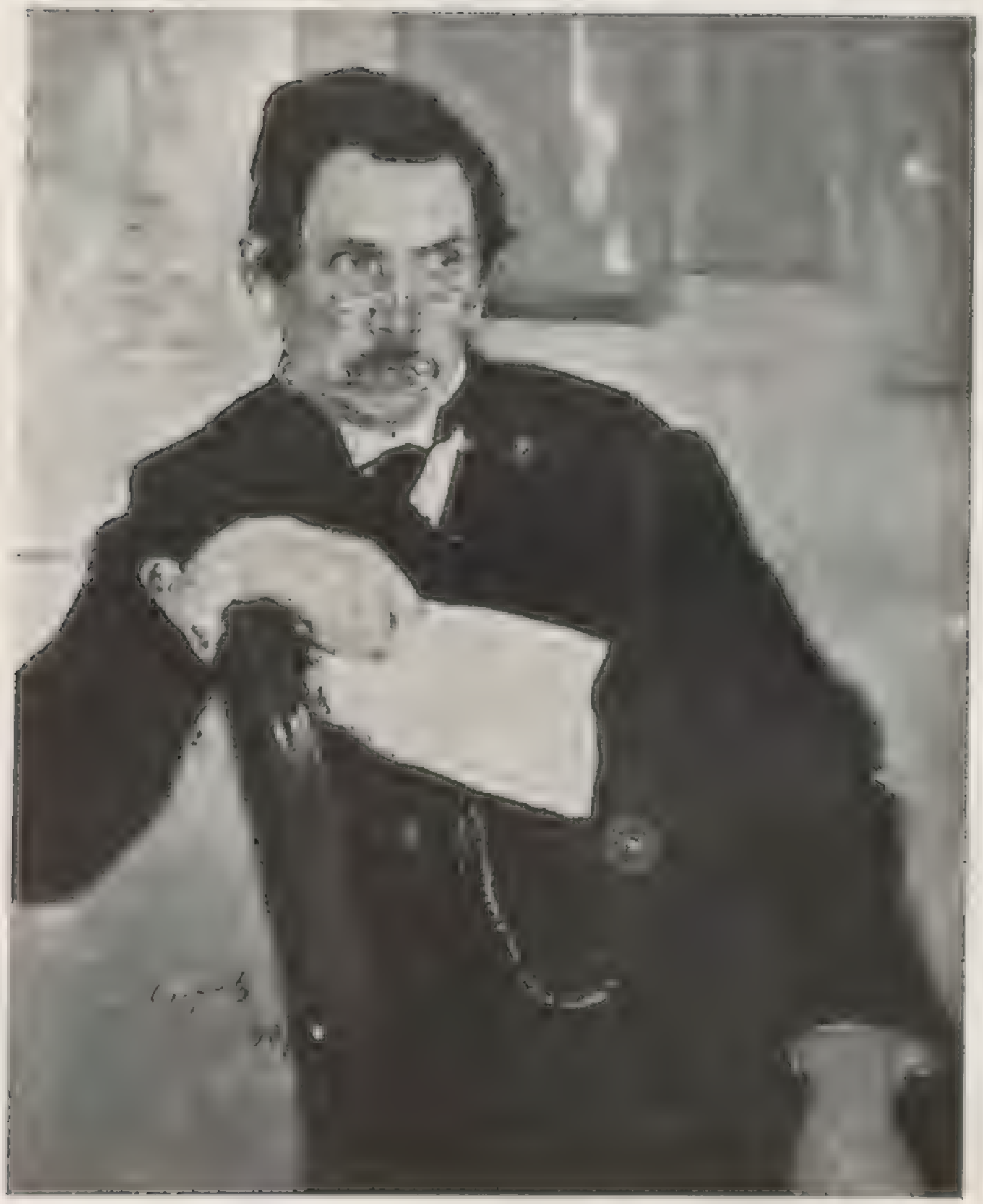
Натурщица.
Масло. 1905.
Собр. В. О. Гиршмана.

Натурщица.
Рис. 1906.

Собр. М. И. Рябушинскаго.

Одиссей и Навзикая.
Темпера. До 1907 г.

Собр. М. Д. Карповой.



А. В. Касьяновъ.
1906—1907.

Собр. А. В. Касьянова.

Н. А. и Г. А. Касьяновы.
Кар. 1907.

Собр. А. В. Касьянова.

А. А. Алафузова.
Уголь и пастель. 1907.

Третьяковская галерея.

Ванда Ландовская.
Уголь и кар. 1907.

Собр. Н. С. Остроухова.

Москвѣ; Бенуа, Боткины, Грюнберги, Дягилевъ, Зилоти, Матэ, Философовъ — въ Петербургѣ. Лѣтніе мѣсяцы Сѣровъ проводитъ въ Финляндіи, въ своей усадебкѣ, иногда наѣзжаетъ въ Домотканово. Тамъ же онъ отдыхалъ въ февралѣ и мартѣ 1904 г. послѣ серьезной болѣзни перенесенной имъ осенью 1903 г. Весною же 1904 г. Сѣровъ предпринялъ путешествіе по Италіи и успѣлъ, несмотря на краткій срокъ, посѣтить Венецію, Падую, Болонью, Равенну, Флоренцію, Римъ, Неаполь.

Черезъ три года, весною и лѣтомъ 1907 г., Сѣровъ посѣщаетъ Грецію и Критъ, въ этой поѣздкѣ ему сопутствовалъ Л. Бакстъ. Путешествіе это имѣло большое вліяніе на работы мастера послѣднихъ четырехъ лѣтъ его жизни, прошедшихъ въ великомъ напряженіи творчества, сочетавшаго достиженія прошлыхъ лѣтъ съ чаяніями совсѣмъ новыми. Словно мастеръ предчувствовалъ близкій конецъ и стремился какъ можно полнѣе провести положенные ему дни.

Главная линія Сѣровскаго творчества этихъ лѣтъ еще болѣе твердо шла въ направленіи, проложенномъ мастеромъ въ началѣ 1900-хъ годовъ. Стремленіе къ художественности выраженія, вмѣстѣ съ вытекающими отсюда сложными композиціонными и колористическими задачами, и непреклонное исканіе ясности выраженія, тѣсно связанное съ вопросами стилистическаго воспріятія — вотъ главные моменты работы мастера 1907 — 1911 гг.

Путешествіе по Греціи, ея природа и искусство, какъ разъ сильныя съ этихъ двухъ сторонъ, многое открыли мастеру, бывшему къ тому же въ полномъ восторгѣ отъ всего видѣннаго [1]) и вернувшемуся домой совсѣмъ, какъ вспоминаютъ друзья, «одержимымъ». Въ опаленной солнцемъ и вѣками землѣ, въ ея классическихъ видѣніяхъ мечталъ мастеръ найти разрѣшеніе своихъ творческихъ надеждъ. Въ эти то самые дни Сѣровъ останавливается на двухъ картинахъ, построенныхъ на совсѣмъ новыхъ началахъ и какъ бы выразившихъ новыя его чаянія. Сѣровъ беретъ темы уже знакомыя и насчитывающія много вѣковъ существованія — «Похищеніе Европы» и «Одиссей и Навзикая». «Рѣшены» же онѣ были столь необычными для художника средствами, что остались въ полной дисгармоніи со всѣмъ его остальнымъ твореніемъ. Онъ перенесъ въ нихъ ту «высокую декоративность», которую

[1]) «Акрополь — Кремль Аѳинскій — нѣчто прямо невѣроятное. Никакія картины, никакія фотографіи не въ силахъ передать этого удивительнаго ощущенія отъ свѣта, легкаго вѣтра, близости мраморовъ, за которыми виденъ заливъ и зигзаги холмовъ. Удивительное соединеніе пониманія высокой декоративности, граничащей съ паѳосомъ, и уютности. Я говорю о постройкѣ античнаго города. Въ музеяхъ есть именно такія вещи, которыя я давно хотѣлъ видѣть и теперь вижу, — а это большое удовольствіе. Храмъ Парѳенона нѣчто такое, о чемъ можно и не говорить — это настоящее дѣйствительное совершенство», писалъ художникъ изъ Аѳинъ своей женѣ, О. Ѳ. Сѣровой, 11 мая 1907 г. Сильно его тронули и очертанія греческихъ береговъ, и прыжки дельфиновъ на солнцѣ, и, особенно, удивительныя раскопки на Кнозосѣ.

постоянно чувствовалъ во время путешествія по Греціи, и придалъ ихъ формамъ ту глубокую архаическую выразительность, что плѣнила его въ памятникахъ эллинской скульптуры. Съ большой силой и рѣдкимъ чутьемъ «стилизовалъ» Сѣровъ въ должномъ направленіи и всю свою палитру.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, ему было очень важно и не заглушить въ картинѣ этими пріемами прекрасное дуновеніе жизни, являющееся основнымъ моментомъ каждой его работы. Задача была нелегкая и Сѣровъ долго обдумывалъ тему, дѣлалъ массу набросковъ, эскизовъ, этюдовъ и только въ 1909—1910 гг. болѣе или менѣе ясно воплотилъ на полотнѣ свои новые замыслы. Насчитывается 6 варіантовъ «Похищенія Европы» и 5 варіантовъ «Одиссея и Навзикаи»; причемъ два изъ нихъ сдѣланные еще до поѣздки въ Грецію [1]) не такъ выразительны, но очень важны тѣмъ, что показываютъ жизненность классической нити въ твореніи Сѣрова, начавшейся «Рожденіемъ Венеры» 1887 г., продолженной «Ифигеніей» 1893 г. и участіемъ Сѣрова въ постановкѣ миѳологическаго балета Делиба «Сильвія» 1901 г.

Первая композиція задумана въ пору самаго путешествія подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ греческихъ береговъ, мерцанія морской воды и веселой игры дельфиновъ и носитъ болѣе рельефный и четкій

[1]) Въ 1903 г. художникъ говорилъ Александру Николаевичу Бенуа, что ему очень бы хотѣлось написать Навзикаю, но «не такой, какъ ее пишутъ обыкновенно, а такой, какъ она была на самомъ дѣлѣ».

характеръ. Тяжело вздымающееся ярко-фіолетовое, чуть «ядовитое» море, покрытое ритмичными бѣлыми отсвѣтами волнъ, и широкой, плавной линіей сливающееся съ полуденнымъ тускло-голубымъ небомъ; могучій темно-янтарный быкъ, плывущій со своей дорогой добычей—смуглой, таинственно-улыбающейся Европой; объединяющее эти яркіе, архаично-острые элементы чувство рѣдкой фантастичности, близкое, вмѣстѣ съ тѣмъ, къ твердой убѣдительности (вѣришь и нарочнымъ волнамъ, и бѣлѣющей густо пѣнѣ, и дельфину, играющему вдали), строгое и мѣрное композиціонное размѣщеніе массъ, управляющее замысломъ, колоритомъ и настроеніемъ, и, наконецъ, «нездѣшнія», чистыя, смѣло сопоставленныя краски—таковы зрительныя и душевныя впечатлѣнія зрителя стоящаго передъ «Похищеніемъ Европы».

Тѣ же чувства найдемъ мы и въ послѣднихъ варіантахъ «Одиссея и Навзикаи» [1]). Композиція ихъ построена на законахъ архаическихъ барельефовъ, съ ихъ четкимъ, выпуклымъ обозначеніемъ каждой фигуры, всѣ формы разработаны наивозможно обобщающими

---

[1]) Въ первыхъ варіантахъ задачи стилистическія уравновѣшиваются задачами пейзажными — трудно сказать, что больше занимало Сѣрова при работѣ надъ ними: исканіе ли новыхъ средствъ живописнаго выраженія или желаніе передать наиболѣе тонко «ощущенія» природы. Влажный, чуть сумрачный день съ перламутровымъ небомъ, пустынные берега, искрящееся легко море, море «Ифигеніи въ Тавридѣ» — такова пейзажная сторона перваго замысла «Одиссея и Навзикаи».

линіями, а колористическій уборъ выдержанъ въ палевыхъ, коричнево-золотистыхъ и свѣтло-зеленыхъ краскахъ, очень нѣжныхъ и острыхъ.

Однако какъ «Похищеніе Европы», такъ и «Одиссей и Навзикая» по самой основѣ своей, по своему размѣру станковой картины, не позволили Сѣрову разработать новые замыслы съ вполнѣ исчерпывающей полнотой. Для того, чтобы показать весь просторъ своего декоративнаго дарованія, «большую игру» волновавшихъ сердце замысловъ и роскошь еще невѣдомыхъ красокъ, Сѣрову нужны были широкія плоскости, просторныя стѣны, на коихъ онъ могъ бы развернуться вполнѣ свободно. Поэтому то такъ охотно принялъ на себя мастеръ роспись столовой въ домѣ Е. П. и В. В. Носовыхъ въ Москвѣ [1]).

Темой для фресокъ была избрана исторія Діаны и Актеона и въ теченіе 1911 г. Сѣровымъ было сдѣлано множество большихъ и малыхъ эскизовъ росписи, примѣчательныхъ по богатству и подлинности декоративно-стилистическихъ замысловъ, начинающихъ съ формъ истинно-архаическихъ и кончающихъ образами ложно-классическими. Невозможно сказать на чемъ окончательно остановился бы ма-

---

[1]) По удачной мысли хозяйки дома комнаты его должны представлять какъ бы музей современнаго декоративнаго искусства — большой залъ былъ отдѣланъ архитекторомъ П. В. Жолтовскимъ въ классическомъ вкусѣ, аванъ-зала росписана М. В. Добужинскимъ, гостиную было предположено поручить К. А. Сомову, столовую — В. А. Сѣрову, небольшой кабинетъ — Александру Бенуа.

стеръ, если бы смерть не прервала его работу, но уже одна та горячность, съ которою принялся Сѣровъ за работу, избытокъ его вдохновеній, свидѣтельствуютъ насколько сильны были въ немъ декоративныя исканія.

Они же, вмѣстѣ съ помянутой уже любовью Сѣрова къ театру, вполнѣ объясняютъ намъ и тотъ интересъ, что проявилъ тогда Сѣровъ къ театрально-декоративному дѣлу, въ частности къ дягилевскимъ спектаклямъ заграницей [1]). Для нихъ онъ написалъ въ 1911 г. занавѣсъ къ балету на музыку Н. А. Римскаго-Корсакова «Шехерезада» [2]).

Это громадное панно великолѣпно по тонкому чувству экзотики «Тысячи и одной ночи» и рѣдкой удачѣ декоративныхъ и колористическихъ линій (какъ прекрасенъ господствующій въ занавѣсѣ пряный розо-

[1]) Если что-нибудь увлекало Сѣрова, было дорого и любо ему, то онъ отдавался ему самоотверженно, вполнѣ — такъ плѣнившись той работой, что шла въ дягилевской антрепризѣ, какъ бы продолжавшей дѣятельность «Міръ Искусства», Сѣровъ вошелъ дѣятельнымъ членомъ въ ея Дирекцію, искренно принималъ къ сердцу всѣ ея радости и огорченія, «болѣлъ» ея успѣхомъ и, даже, выступалъ въ печати въ защиту ея. Другое подтвержденіе этой черты характера художника — заботы его о Третьяковской галереѣ, въ Совѣтѣ коей онъ состоялъ вплоть до самой смерти.

[2]) Балетъ задуманъ Александромъ Бенуа, но выполненъ Л. Бакстомъ и М. Фокинымъ. Первое представленіе состоялось въ сезонѣ 1910 г., занавѣсъ же Сѣрова повѣшенъ въ 1911 г. Передъ нимъ играли, въ видѣ вступленія къ «Шехерезадѣ», маршъ изъ «Князя Игоря» Бородина.

вый тонъ, словно благоухающій какими то восточными ароматами). Построенный на изученіи своеобразнаго и, по преимуществу, стилистическаго художества персидскихъ миніатюръ, занавѣсъ этотъ весьма показателенъ въ общей картинѣ искусство, пониманія Сѣрова послѣднихъ дней его жизни [1]). Весною 1912 г. Сѣровъ собирался написать для того же театра эскизы декорацій и костюмовъ къ балету М. Равеля и М. Фокина «Дафнисъ и Хлоя», въ коихъ мечта его о «прекрасной декоративности», о «прекрасной древности» нашла бы новое разрѣшеніе... Друзья мастера ждали этого спектакля «какъ откровенія».

Новыя декоративныя традиціи мастерства Сѣрова были настолько властны, что проникли, даже, въ казалось бы защищенную отъ нихъ «портретную область» и получили здѣсь полное выраженіе въ большомъ, скоро прославившемся разнорѣчивымъ успѣхомъ портретѣ Иды Рубинштейнъ 1910 г. [2]).

---

[1]) Занавѣсъ для «Шехерезады» связанъ съ увлеченіемъ Сѣрова тѣми чудесными персидскими миніатюрами, что были въ концѣ 1909 г. привезены въ этнографическій отдѣлъ Русскаго Музея Императора Александра III и которыя художникъ увидѣлъ въ январѣ 1910 г. Онъ такъ плѣнился ими, что сталъ копировать ихъ «съ какимъ то чисто-дѣтскимъ упоеніемъ»... Въ это же самое время у С. П. Дягилева явилась идея предварить нѣкоторые свои спектакли, въ томъ числѣ и «Шехерезаду», особыми живописными панно-занавѣсами... Изъ столкновенія «восточныхъ восторговъ» Сѣрова и театральной затѣи Дягилева «произошелъ» занавѣсъ для «Шехерезады»

Писанъ въ Парижѣ, лѣтомъ 1910 г., въ одномъ упразд-

Одно изъ самыхъ прекрасныхъ твореній Сѣрова, удивительное по красотѣ широкаго декоративнаго замысла, по простотѣ и совершенству рисунка, по благороднѣйшей гармоніи тусклыхъ голубыхъ, сѣрыхъ и зеленыхъ тоновъ, было совсѣмъ не понято широкими кругами публики и, даже, художниковъ [1]), для коихъ необычное, можетъ быть, когонибудь шокировавшее заданіе портрета «закрыло» всѣ достоинства его. И поэтому значеніе его, не только для сѣровскаго творчества, но и для всего современнаго искусства, какъ то обходится молчаніемъ. А между тѣмъ, въ будущемъ, когда всѣ нынѣшнія явленія въ нашемъ художествѣ предстанутъ въ правильной перспективѣ, этотъ портретъ будетъ считаться шедевромъ Сѣрова и одной изъ лучшихъ картинъ русской школы.

Предвѣстникомъ «Иды Рубинштейнъ» въ твореніи Сѣрова является портретъ Анны Павловой въ роли Жизели [2]), рисованный въ 1909 г. мѣломъ на темно-

---

ненномъ аббатствѣ, нанятомъ Сѣровымъ подъ мастерскую. Ида Рубинштейнъ участвовала тогда въ дягилевскихъ спектакляхъ, выступая въ «Клеопатрѣ» и «Шехерезадѣ».

[1]) Вотъ какъ пишетъ Рѣпинъ о портретѣ Иды Рубинштейнъ, объ одной изъ творческихъ вершинъ своего ученика: «Что это? Гальванизированный трупъ! Какой жесткій рисунокъ: сухой, безжизненный, неестественный... И колоритъ. сѣрый, мертвый... трупъ, да, это гальванизированный трупъ»...

[2]) Исполненъ для плаката дягилевскихъ спектаклей весны 1909 г.

М. Н. Акимова.
Масло. 1908.

Собр. М. Н. Акимовой.

Л. В. Стасовъ.
Масло 1908.

Собр. Совѣта Присяжныхъ
Повѣренныхъ. СПБ.

Леонидъ Андреевъ.
Гуашь. 1907.

Собр. М. П. Рябушинскаго

Н. З. Раппопортъ.
Акварель. 1907 — 1908.

Собр. З. Л. Раппопортъ.

голубомъ холстѣ. Это самое воздушное, самое поэтичное произведеніе художника, словно овѣянное лучами романтической луны, по изысканности легкой и широкой линіи, по воплощенію «многого въ немногомъ» является отличнымъ образцомъ работъ Сѣрова въ новомъ духѣ.

Къ нимъ же примыкаютъ и такіе композиціонныя полотна, какъ портреты А. М. Стааль 1910 г., сильный въ своей скульптурной, но тяжелой выразительности, М. С. Цетлинъ, у окна (тоже 1910 г.), расположенный и писанный очень искусно [1]), и, особенно, овальный неоконченный — Г. Л. Гиршманъ 1911 года. Работая надъ нимъ, Сѣровъ вспоминалъ сначала Энгра, а потомъ и Рафаэля — таковы были въ тѣ дни руководители его. Радостное спокойствіе все болѣе и болѣе выяснявшейся композиціи [2]), мѣрная игра всѣхъ ея граней, грація и простота общаго выраженія, красота сочетанія голубыхъ, коричневыхъ и зеленыхъ, хотя и не вполнѣ «развернутыхъ» тоновъ — таковы высокіе качества этого портрета.

Въ только что помянутыхъ полотнахъ проявилось наиболѣе ярко новое направленіе сѣровскаго творчества, которое, какъ онъ самъ говорилъ, съ

---

[1]) Тона чернаго платья, бѣлаго моря съ голубыми отраженіями на заднемъ планѣ и сумрачнаго неба составляютъ единственную по своему благородству гармонію.

[2]) Какая удача — найденный Сѣровымъ поворотъ головы! Здѣсь онъ близко подошелъ къ тѣмъ композиціоннымъ задачамъ, что занимали художниковъ 100 лѣтъ тому назадъ.

теченіемъ времени превратилось бы въ главнѣйшій и единственный путь его работы [1]).

Но пока еще не малое количество работъ мастера «шло» какъ бы въ прежнемъ направленіи, хотя и подъ сильнымъ вліяніемъ новыхъ вѣяній. Въ основу ряда реалистическихъ портретовъ были положены широкія композиціонныя намѣренія — примѣрами тому двойной, не совсѣмъ строгій, какъ разъ, въ композиціи, портретъ А. П. Ленскаго и А. П. Южина на фонѣ кулисъ Малаго театра, портретъ Н. С. Позднякова, «великолѣпный, очень старинный, живущій такой обособленной, скрытой жизнью» (оба — 1908 г.), отличное по свѣтлымъ веселымъ краскамъ полотно, изображающее супруговъ О. О. и Р. Г. Грузенбергъ (1909 г.), портреты С. А. Муромцева, кн. О. К. Орловой (оба 1910 г.) и неоконченный, но обѣщавшій многое — кн. Н. Н. Щербатовой 1911 года.

Портретъ княгини Орловой по необычности замысла и композиціи, по пышности и изысканности красокъ, по объединяющему все полотно чувству творческой радости, является, можетъ быть, наиболѣе красивымъ твореніемъ Сѣрова. Таинственная гармонія полнитъ столь несхожія и «разнотемныя» части

[1]) Объ своихъ художническихъ планахъ Сѣровъ, по своей всегдашней скрытности, не любилъ много «распространяться». Даже «Навзикаю» и «Европу» онъ никому не показывалъ и онѣ сдѣлались доступны обозрѣнію только на посмертной выставкѣ произведеній художника въ 1913 — 1914 гг.

портрета, запечатлѣнныя кистью единственной легкости и блеска. Вся смѣлость и парадоксальность замысла портрета только способствовали болѣе глубокому и торжественному впечатлѣнію имъ оставляемому, а весь красочный избытокъ не только не имѣетъ и самой малой доли пестроты, но и является истинной школой изощреннаго красочнаго чутья.

Должно признать, что Сѣровъ былъ художникомъ настолько властнымъ, что сочетанія, впадающія чуть ли не въ пестроту, а для иныхъ и въ «дурной вкусъ», могъ превращать въ гармонію рѣдкаго очарованія (портреты М. Н. Акимовой 1908 г., кн. О. К. Орловой 1910 г.), а изъ всѣхъ капризовъ своего композиціоннаго замысла [1]) выводить нѣкіе законы, убѣждающіе и вѣрные.

Преодолѣвъ благополучно всѣ опастности портрета кн. О. К. Орловой, мастеръ запечатлѣлъ въ немъ всю радость, все упоеніе своего генія улыбкой жизни, красой цвѣта, тайной человѣческаго лица, прелестью гармоническихъ вещей. И движенія его кисти, несущей краски съ такимъ достоинствомъ и четкостью,

---

[1]) Вспомнимъ необычность общей композиціи портретовъ гр. С. В. Олсуфьевой, Иды Рубинштейнъ, М. С. Цетлинъ, кн. О. К. Орловой (всѣ — 1910 г.) и кн. Н. Н. Щербатовой 1911 г., или только то любимое сѣровское положеніе руки приближенной, а иногда лежащей на груди, какое можно видѣть на самыхъ разнообразныхъ портретахъ — Максима Горькаго 1904 г., Г. Н. Ѳедотовой 1905 г., Г. Л. Гиршманъ 1907 г., Е. С. Морозовой 1908 г., М. Н. Акимовой 1908 г., Е. Н. Оливъ 1909 г., кн. О. К. Орловой 1910 г. и Н. Н. Ламановой 1911 года.

съ такой граціей и свободой [1]), плѣняютъ и поражаютъ совершенствомъ въ самомъ себѣ таящемъ все, чѣмъ сильно искусство, освобождающее, возносящее, открывающее силу духа.

Совершеннымъ былъ и весь послѣдній творческій расцвѣтъ Сѣрова. Для его глаза словно уже не существовала обманчивая и скрытная оболочка жизни, онъ «шелъ» куда то глубже и видѣлъ краски міра, линіи человѣческаго лица съ особенной, убѣждающей стороны.

Именно такой остротой и выразительностью отмѣчены портреты Е. С. Морозовой 1908 г., гр. С. В. Олсуфьевой, кн. О. К. Орловой (рисунокъ цвѣтными карандашами), И. А. Морозова (всѣ — 1910 г.), В. О. Гиршмана и Н. Н. Ламановой (оба — 1911 г. [2]).

Иногда этотъ собственный и, можетъ быть, «закрытый» для другихъ взглядъ на лица заставлялъ

---

[1]) Развѣ не чудо живописной маэстріи письмо лица кн. Орловой или легкаго струящагося шелка ея платья.

[2]) Тѣ же черты особой выпуклости и особой углубленности переживанія какъ живописнаго, такъ и психологическаго, встрѣтимъ мы и въ историческихъ работахъ мастера, относящихся къ 1910 — 1911 гг. Они попрежнему отданы Петру Великому и его необычайной эпохѣ... «Кубокъ Большого Орла», «Петръ Великій въ Монплезирѣ» (послѣдніе варіанты), «Петръ Великій на работахъ» и «Спускъ корабля при Петрѣ Великомъ» (эскизы) — вотъ ихъ темы. Особенно замѣчательны первыя три композиціи, и по своему ясновидѣнію жуткому и загадочному (вспомнимъ только группу царя, царицы и худенькаго принца въ первой сценѣ и страшную фигуру Петра грозящаго мужику — въ послѣдней), и по своимъ тусклымъ, но острымъ краскамъ.

Сѣрова далеко уходить въ его наблюденіяхъ отъ жизни—примѣръ тому очень парадоксальный въ характеристикѣ портретъ А. К. Бенуа 1908 г. Иногда же увлеченный чисто живописной задачей Сѣровъ какъ бы «упускалъ» столь волновавшее его всегда «сходство» - таковъ портретъ Е. П. Оливъ 1909 г., «забывшій» ради дѣйствительно чудесныхъ голубыхъ и сѣрыхъ красокъ, подчеркнутыхъ тускло-пунцовымъ тономъ цвѣтка на фонѣ, о исканіи характера. Но еще чаще красота живописи соединялась у Сѣрова съ красотой характеристики — таково большинство уже помянутыхъ портретовъ и еще «новые» для насъ портреты Д. В. Стасова, М. Н. Акимовой (оба 1908 г.), кн. А. П. Ливенъ, Э. Л. Нобеля (оба 1909 г.) и А. А. Стаховича 1911 г. (два варіанта). Три послѣдніе портрета, выдержанные въ спокойной и ясной гаммѣ главенствующихъ чернаго и сѣраго, подчеркнутыхъ светлымъ тономъ лица, очень серьезны и углублены въ своей психологіи. Сѣровъ какъ бы изучилъ и возсоздалъ въ нихъ характеры сдержанные, опытные, сильные линіей цѣлой жизни. Портретъ Д. В. Стасова весьма примѣчателенъ еще тѣмъ, что своей легчайшей прозрачной и быстрой «масляной» техникой онъ особенно ясно вскрываетъ пріемы «живописной лабораторіи» Сѣрова, его любовь къ широкому мазку, виртуозную лѣпку лица, великую свободу кисти, соединенную вмѣстѣ съ великой инстинктивной осторожностію, спасающей «во всѣхъ опасныхъ случаяхъ». Портретъ же М. Н. Акимовой является однимъ изъ самыхъ синтетичныхъ и

завершенныхъ «небольшихъ» портретовъ Сѣрова. Классическій и по прелести смѣлыхъ пылающихъ красокъ: синей и алой, изысканно контрастирующихъ легкому золотистому тону кружевного платья, мерцанію драгоцѣнностей и смуглотѣ тонкаго лица, и по красотѣ деликатнаго, но и глубокаго психологическаго наблюденія, онъ является однимъ изъ самыхъ совершенныхъ портретовъ Сѣрова.

Кромѣ большого количества «эпическихъ» портретовъ мастера, въ его твореніи, особенно послѣднихъ лѣтъ, мы найдемъ отличные образцы портретовъ совсѣмъ другого характера — болѣе скромныхъ, интимныхъ и, мы бы сказали, «лирическихъ». Исполнены они какой-либо «быстрой» техникой: акварелью, пастелью или карандашами, дѣланы въ малое количество сеансовъ, иногда даже одинъ, и являютъ модель не въ «полный ростъ» ея, а съ какой-либо особенной, иногда, можетъ быть, и случайной, но всегда тонко выбранной точки. Остроуміе композиціи, изысканность техники, красота психологическаго наброска служатъ главными достоинствами такихъ портретовъ.

Именно таковы портреты Н. А. Римскаго-Корсакова, гр. И. Д. Толстой (оба — 1908 г.), Е. И. Рерихъ, Т. П. Карсавиной (оба — 1909 г.), Л. Нарышкина (1910 — 1911 г.) И. Ю. Грюнбергъ 1910 г., княжны М. А. Ливенъ и К. С. Станиславскаго (оба — 1911 г.). Особо изъ нихъ хочется помянуть портреты И. Ю. Грюнбергъ и кн. М. А. Ливенъ, «свѣ-

тящіеся» всею прелестію молодости, томной и воздушной, и Л. Нарышкина, въ коемъ «живутъ» всѣ милыя очарованія дѣтства.

Столь же богаты достоинствами и одновременные этимъ портретамъ рисунки мастера. Ихъ линія и настроеніе очень глубоки и остры — стоитъ только просмотрѣть окончательные, волшебные въ своей выразительности варіанты басенъ, которыми Сѣровъ особенно увлекался въ послѣдніе свои дни, или такой листъ, какъ «Лихачъ» 1908 г., расцвѣченный яркими красными, бѣлыми, желтыми и синими ударами темперы и почти гротескный въ своей стилизаторской тенденціи. Сдержанную силу и чуть архаизирующую грацію новой упрощенной линіи Сѣрова покажутъ намъ рисунки углемъ съ головы Иды Рубинштейнъ 1910 г., а на основаніяхъ совсѣмъ имъ противоположныхъ построены рисунки цвѣтными карандашами съ головы кн. О. К. Орловой, выполненные въ томъ же 1910 г. и плѣняющіе старинной сложностью и мѣрностью созрѣвшей линіи... Но и тѣ, и другіе листы [1]) всегда выдаютъ мастерскую руку, строгую къ себѣ, провѣряющую себя и непреклонно идущую къ совершенству, такъ какъ для Сѣрова — каковы бы ни были его исканія: полнота ли широкаго реализма, стилистическій ли канонъ новой его

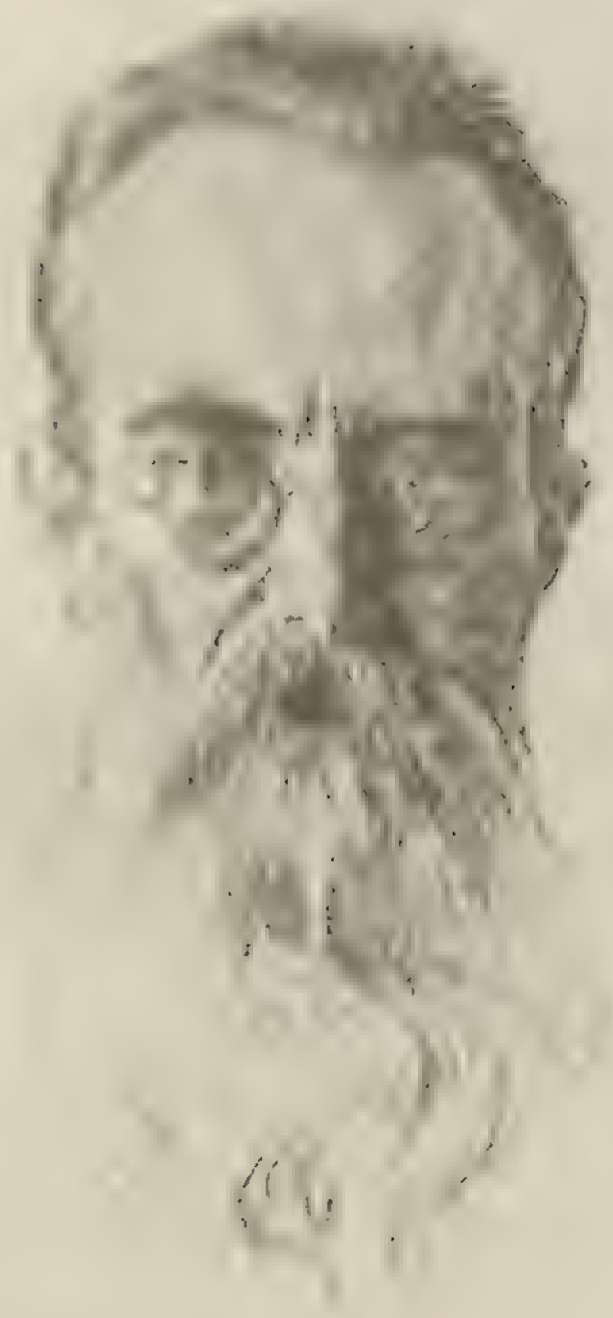
[1]) Между ними расположено множество рисунковъ Сѣрова — зоркіи, «энгровскій» портретъ М. М. Фокина 1909 г., уже помянутый тончайшій, какъ пастели XVIII вѣка, портретъ Л. Нарышкина 1910 г. и т. д.

манеры [1]) — абсолютный, ни отъ чего независимый рисунокъ, мудрый во всякомъ пріемѣ, во всякомъ матеріалѣ былъ необходимымъ условіемъ работы. Всю жизнь Сѣровъ помнилъ «юныя» суровыя штудіи съ натуры и антиковъ, постоянно рисовалъ не только для очередныхъ работъ, но и просто для себя — рядъ «классическихъ» листовъ нагой натуры относящихся къ разнымъ годамъ тому примѣромъ, а въ 1910 г., въ зенитѣ европейской славы Сѣрова, мы видимъ его на скамьѣ одной изъ парижскихъ académie, прилежно рисующимъ поставленную натуру, въ товариществѣ съ зеленой художественной молодежью.

Вспоминая твореніе Сѣрова и особенно послѣднія его работы, мы не можемъ не подивиться столь ясному, столь крѣпкому росту его дарованія, съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе раскрывавшагося... Такъ 1908, 1909, 1910 и 1911 гг. исключительны по многообразію разрѣшенныхъ мастеромъ задачъ.

Какъ бы въ согласіи съ творческимъ избыткомъ мастера направлялось и теченіе его жизни — зима была

[1]) Къ слову сказать, какъ часто у насъ всѣ стилистическія, «архаизирующія», «синтезирующія» направленія художественнаго пріема принимаютъ за удобный поводъ къ полному ослабленію всѣхъ мастерскихъ трудностей... Горестное заблужденіе! Ибо, какъ разъ, такой характеръ работы требуетъ наибольшей внимательности и строгости.



Н. А. Римскій-Корсаковъ.
Рис. 1908.

Собр. С. А. Кусевицкаго

К. С. Станиславскій.
Кар. 1908.

Собр. В. О. Гиримана

В. И. Качаловъ.
Кар. 1908.

Собр. В. О. Гиримана.

И. М. Москвинъ.
Кар. 1908.

Собр. В. О. Гиримана.

П. С. Позняковъ.
Масло. 1998.

Собр. П. С. Позднякова.

Опричникъ.
Гуашь. 1909.

Собр. А. В. Касьянова.

Похищеніе Европы.
Акв. 1909—1910.

Собр. П. С. Остроухова.

Е. И. Рерихъ.
Цвѣтн. кар. 1909.

Собр. Н. К. Рериха

П. А. Морозовъ.
Темпера. 1910.

Собр. П. А. Морозова.

Кн. О. К. Орлова.
Цвѣт. кар. 1910.

Собр. кн. О. К. Орловой.

Княжна М. А. Ливенъ.
Уголь. 1911.

Собр. кн. А. П. Ливенъ.

Петръ Великій
въ Монплезирѣ.
Темпера. 1910—1911.

Собр. И. И. Трояновскаго.

раздѣлена между Петербургомъ и Москвой, а лѣто между Финляндіей и Парижемъ, куда его привлекали «русскіе сезоны» [1]). Особенно полнымъ былъ 1911 г. — Сѣровъ «горѣлъ» рядомъ новыхъ замысловъ (многочисленные портреты, фрески о Діанѣ и Актеонѣ, намѣчавшаяся постановка «Дафниса и Хлои» и пр.), въ Парижѣ съ успѣхомъ «прошелъ» занавѣсъ къ «Шехерезадѣ», а въ Римѣ, на всемірной выставкѣ, въ русскомъ павильонѣ особый залъ былъ отданъ его работамъ. Въ апрѣлѣ Сѣровъ, вмѣстѣ съ женою, прибылъ въ Римъ и поселился вмѣстѣ съ пріѣхавшими нѣсколько позже Бенуа и Стравинскими въ Hôtel d' Italie. Никогда еще Сѣровъ не былъ такъ милъ и сердеченъ, никогда еще на его лицѣ, обычно столь «молчаливомъ» и часто угрюмомъ, не играла такая душевная веселая улыбка... Равнодушный, вообще, къ своему успѣху на этотъ разъ онъ очень волновался о своихъ вещахъ, объ ихъ развѣскѣ, о томъ какъ ихъ примутъ и, даже, заказалъ съ нихъ отличныя и дорогія фотографіи Андерсону. Но мастеръ могъ быть спокоенъ — «Римъ не

[1]) Отмѣтимъ тутъ одну, нигдѣ не упомянутую работу Сѣрова — лѣтомъ 1911 г., въ Парижѣ, передъ генеральной репетиціей балета Александра Бенуа и И. Стравинскаго «Петрушка», въ декораціи второй картины, безъ вѣдома ея автора, А. Бенуа, по настоянію С. П. Дягилева, былъ переписанъ силуэтный портретъ фокусника, что и послужило поводомъ большого недоразумѣнія въ Дирекціи спектаклей. Сѣровъ, какъ всегда, принималъ горячее участіе въ его разрѣшеніи и воспроизвелъ собственноручно, вмѣсто заболѣвшаго А. Бенуа, переписанный было портретъ фокусника.

повредилъ ему». И шум настоящаго успѣха наполнилъ то зало, гдѣ были размѣщены портреты кн. Орловой, Иды Рубинштейнъ, г-жи Цетлинъ, Турчанинова, г-жи Акимовой и др.

Вотъ какъ были оцѣнены тогда сѣровскія полона: «Портретъ княгини Орловой такое же чудо, какъ и Инокентій X Веласкеза (я оставляю сравненіе обѣихъ картинъ со стороны психологической), портретъ Иды Рубинштейнъ, въ смыслѣ крѣпости линій, равновѣсія массъ и изящности стиля можетъ встать рядомъ съ произведеніями Россо и Приматиччіо, рѣдкой красоты тона почти монохромный портретъ г-жи Цетлинъ и по живописи лицъ и красотѣ живописи портреты г-жи Акимовой, Таманьо, Турчанинова, Ленскаго и Сумбатова являются предѣльными достиженіями», писалъ въ своихъ «Художественныхъ письмахъ» о римской выставкѣ Александръ Бенуа.

Въ Римѣ Сѣровъ много времени посвящалъ и историко-художественнымъ прогулкамъ. Въ своихъ знакомствахъ съ памятниками старины онъ былъ, вообще, очень «недовѣрчивъ» и «подозрителенъ», все боялся излишне увлечься чѣмъ либо, можетъ быть, «недостойнымъ» и свой восторгъ отдавалъ только дѣйствительно высокому. Массу наслажденій, уже совсѣмъ личныхъ, сѣровскихъ, давалъ ему, вѣчному поклоннику звѣрей, и римскій зоологическій садъ. Изъ Рима Сѣровы проѣхали въ Парижъ, остановившись на нѣсколько дней во Флоренціи, гдѣ тогда была открыта большая портретная выставка, памятная рабо-

тами Гисланди. Въ Парижѣ тогда начался съ успѣхомъ «русскій сезонъ» — даны были «Петрушка», «Шехерезада», «Нарциссъ», «Le spectre de la rose»... Осень Сѣровъ провелъ въ Домотканові, къ зимѣ же вернулся въ Москву, въ старый скромный домъ Клюкина на Ваганьковскомъ переулкѣ. Здѣсь онъ принялся сразу за нѣсколько портретовъ и въ той бодрости и ладности, съ которой шла работа, чувствовались какъ бы еще многіе дни жизни и творческой радости. А смерть, межъ тѣмъ, готовила свою убійственную косу и сразу, неожиданно, прервала утромъ 22 ноября 1911 г. эту драгоцѣнную жизнь. 24 ноября Сѣрова отпѣвали въ церкви Крестовоздвиженья, что на Воздвиженкѣ, и въ тотъ же день его останки преданы землѣ на кладбищѣ Донского монастыря, недалеко отъ могилы С. А. Муромцева.

Не только славнаго мастера — художника великой жизненной силы и правды, вмѣстившаго всѣ пыланія жизни, начиная съ милой земной улыбки и кончая радугами глубокой фантастики, всегда искренняго, подлиннаго и вѣрнаго себѣ, честнаго и простого, живописца высокаго вкуса, прекраснаго и въ своихъ ошибкахъ, строгаго къ себѣ, не входящаго по богатству своего интеллекта ни въ какія рамки, будь то ограниченія реалистическія или стилистическія, всегда полнаго образовъ, потеряла Россія въ лицѣ Сѣрова. Она лишилась и чудеснаго, рѣдкаго человѣка. Нынѣ, когда Сѣровъ «не ушелъ еще совсѣмъ» изъ

жизни, когда его образъ еще такъ близокъ, такъ окруженъ всею «житейскою тканью», невозможно, конечно, создать «исчерпывающій» духовный портретъ почившаго мастера. Для посторонняго зрителя Сѣровъ представлялся человѣкомъ замкнутымъ, угрюмымъ, можетъ быть, даже злымъ, ибо такую маску любилъ надѣвать Сѣровъ, когда онъ былъ на людяхъ. На самомъ же дѣлѣ, подъ суровою внѣшностью таилось самое нѣжное и чуткое сердце, умѣвшее любить глубоко и быть вѣрнымъ «по-старинному»; подъ маской равнодушія таилась привѣтливость къ жизни радость узнать ее. Зоркій и правдивый умъ спасъ мастера отъ прикосновеній суеты житейской (отгого то Сѣровъ такъ не выносилъ всякую ложь, гримасу или нечестность), позволилъ ему познать сладость тишины и молчанія и придалъ такую сдержанность и мѣткость (часто шутливую) его рѣчамъ. И хотя «Сѣровъ зналъ себѣ полную цѣну и былъ гордый своимъ величіемъ, мастерствомъ и ясновидѣніемъ художникъ» [1]), онъ «былъ первымъ своимъ и строжайшимъ судьею» [2]). Постоянно провѣрялъ онъ себя, постоянно боялся, кого-нибудь несправедливо обидѣть, считая себя, призваннымъ судьей-примирителемъ. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, а, можетъ быть, именно потому, онъ былъ иногда строгъ и нетерпимъ къ людямъ... Сѣровъ

---

[1]) Александръ Бенуа: «Сѣровъ», «Рѣчь», 1911 г., 24 ноября

[2]) К. Коровинъ: «Памяти друга» «Русскія Вѣдомости» 1911 г., 23 ноября.

любилъ музыку, восхищался Вагнеромъ [1]); въ литературѣ онъ былъ большимъ почитателемъ Толстого и Чехова. Къ жизни онъ относился со всегдашней своей глубиной и яснымъ вниманіемъ. Настоящая гражданская доблесть также украшала душу мастера [2]).

Какъ художническая, такъ и земная жизнь Сѣрова были построены на такихъ чистыхъ и правдивыхъ линіяхъ, были такъ ясны и такъ гармонически сочетались въ немъ, что образъ его, большой, строгій и прекрасный, является однимъ изъ самыхъ впечатляющихъ образовъ въ исторіи русскаго искусства и навсегда останется высокимъ примѣромъ и высокимъ утѣшеніемъ. Въ наши же суровые дни должно вспоминать его какъ можно чаще и какъ можно душевнѣе.

Сергѣй Эрнстъ.

Борисково, Тверской губ.
Августъ 1917 г.

[1]) Въ 1902 г. Сѣровъ совершилъ спеціальное паломничество въ Байретъ, но вернулся оттуда съ большими ироническими замѣчаніями насчетъ тамошнихъ «традиціонныхъ» постановокъ. Существуютъ также и набросанныя имъ байретскія карикатуры.

[2]) Примѣры ея — выходъ Сѣрова въ 1909 г. изъ состава преподавателей Училища Живописи, Ваянія и Зодчества, послѣ того какъ московскій генералъ-губернаторъ Гершельманъ не разрѣшилъ допустить, несмотря на ходатайство Сѣрова, А. С. Голубкину къ занятіямъ въ скульптурной мастерской училища, и Совѣтъ долженъ былъ этому подчиниться; разрывъ его въ 1907 г. съ Совѣтомъ Академіи Художествъ, не принявшимъ свободолюбивыя условія, обезпечивавшія согласіе его на предложенное профессорство; отклоненіе послѣ 9 января 1905 г. всѣхъ оффиціальныхъ заказовъ.

БИБЛІОГРАФІЯ.

«Міръ Искусства», 1900 г., №№ 1 — 2.

Александръ Бенуа — Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Русская живопись. Изд. «Знаніе», СПБ. 1901, стр. 232 — 236.

Александръ Бенуа — Русская школа живописи. Изд. Р. Голике и А. Вильборгъ. СПБ. 1904, стр. 80.

Сергѣй Глаголь и Н. Остроуховъ — Третьяковская галлерея. Изд. І. Кнебель, Москва 1910.

Александръ Бенуа — Выставка современнаго искусства въ Римѣ. «Рѣчь», 1911 г., 12 мая.

Константинъ Коровинъ — Памяти друга. «Русскія Вѣдомости», 1911 г., 23 ноября.

Игорь Грабарь — Памяти Сѣрова. Тамъ же, 24 ноября.

Алекс. Срединъ — У открытой могилы. Тамъ же, 24 ноября.

Д. Философовъ — Памяти Сѣрова. «Русское Слово», 1911 г., 23 ноября.

С. Мамонтовъ — Скончался Сѣровъ. Тамъ же, 23 ноября.

Изъ бесѣдъ: К. А. Коровинъ, Н. С. Остроуховъ. Тамъ же, 23 ноября.

Илья Рѣпинъ — «Неужели»?.. Тамъ же, 24 ноября.

Н. Рерихъ — Сѣровъ. Тамъ же, 24 ноября.

С. Мамонтовъ — За гробомъ Сѣрова. Тамъ же, 25 ноября.

Александръ Бенуа—Сѣровъ. «Рѣчь», 1911 г., 24 ноября.

С. Н. Яремичъ, — Валентинъ Александровичъ Сѣровъ (1865 — 1911). «Искусство». Кіевъ. 1911, № 12, стр. 545 — 546.

Н. Рѣпинъ — Валентинъ Александровичъ Сѣровъ. «Путь». Москва. 1911, декабрь, № 2, стр. 37 — 39.

Сергѣй Мамонтовъ — В. А. Сѣровъ (опытъ характеристики). Тамъ же, стр. 40 — 42.

Сергѣй Маковскій — Мастерство Сѣрова. «Аполлонъ» СПБ., 1912, кн. 10, стр. 5 — 12.

Игорь Грабарь — Дѣтство В. А. Сѣрова (нѣсколько главъ изъ монографіи). Тамъ же, стр. 13 — 27.

П. П. Нерадовскій — Списокъ работъ В. А. Сѣрова. Тамъ же.

Художественная Библіотека. І. А. Левинсонъ — В. А. Сѣровъ. Изд. т-ва «Хроносъ», СПБ. 1912.

П. Е. Рѣпинъ — Валентинъ Александровичъ Сѣровъ (матеріалы для біографіи). «Нива», ежемѣсячныя литературныя и популярно-научныя приложенія. 1912, № 11, стр. 467 — 482; № 12, стр. 643 — 662.

Н. Э. Радловъ — Сѣровъ. СПБ. 1913. Изд. Н. Н. Бутковской (изъ серіи «Современное искусство»).

Marie Kovalensky — Valentin Séroff. G. Van Oest et Cie. Bruxelles et Paris. 1913.

В. А. Сѣровъ. Альбомъ «Солнца Россіи». СПБ. 1913.

Игорь Грабарь — Валентинъ Александровичъ Сѣровъ. Жизнь и творчество. Москва. 1914. Изд. І. Кнебель («Русскіе художники» — собраніе иллюстрированныхъ монографій, подъ ред. Игоря Грабаря, вып. 3).

Каталогъ посмертной выставки В. А. Сѣрова. СПБ. Императорская Академія художествъ. 1914 (три изданія).

П. М. — Сѣровъ. «Софія». Москва. 1914, 3, стр. 92 — 95.

С. Яремичъ — Личность Сѣрова. «Рѣчь», 1914, 13 января.

В. С. Сѣрова. — Сѣровы, Александръ Николаевичъ и Валентинъ Александровичъ. Воспоминанія. Изд. Шиповникъ. СПБ. 1914 г. (ранее были напечатаны въ «Русской Мысли» 1913 г.).

Всеволодъ Дмитріевъ — Обликъ Сѣрова. «Аполлонъ.» СПБ. 1914, №№ 6 — 7, стр. 14 — 25.

Н. Радловъ — Трагедія Сѣровскаго творчества (опытъ анализа методовъ). Тамъ же, стр. 33 — 38.

P. Ettinger — Valentin Alexandrowitsch Sjerow. «Die Kunst» 1914, heft 9, 385 — 398.

Игорь Грабарь — Черезъ пять лѣтъ (1911 — 1916). «Русскія Вѣдомости», 1916 г., 24 ноября.

Андрей Бѣлый. — Памяти художника-моралиста. Тамъ же.

Россіій. — Изъ писемъ Сѣрова. Тамъ же.

Всеволодъ Дмитріевъ — Валентинъ Сѣровъ. Пгд. 1917. Изд. «Свободное искусство» («Библіотека иллюстрированныхъ монографіій», вып. 1).

В. О. Гиримань.
Масло 1911.

Собр. В. О. Гиримана.

Г. Л. Гирнманъ.
Уголь и пастель. 1911.

Собр. В. О. Гирнмана.

ПРИЛОЖЕНІЕ

16 ПИСЕМЪ В. А. СѢРОВА КЪ АЛЕКСАНДРУ Н. БЕНУА

Приношу глубокую мою благодарность Александру Николаевичу Бенуа за разрѣшеніе опубликовать адресованныя ему письма В. А. Сѣрова и за сообщеніе многихъ цѣнныхъ свѣдѣній для исторіи жизни и творчества В. А. Сѣрова.

С. Э.

I

Лѣто 1900 г. Петергофъ.

«Дорогой другъ Александръ Николаевичъ. Прости, видишь ли, я тебѣ кажется говорилъ — я отчаянно тороплюсь съ портретомъ Ал. III — черезъ недѣлю ровно его нужно отправить. — И такъ я рѣшилъ ѣхать чтобы въ городѣ успѣть списать своихъ казаковъ, съ которыхъ сдѣлалъ наброски и покудова ихъ еще не забылъ покончить съ ними. Послѣ 20 буду совсѣмъ свободенъ и буду у васъ непремѣнно — вмѣстѣ осмотримъ дворцы (для Елизаветы) если ты не прочь, а теперь ѣду — какъ бы не хотѣлъ поболтать съ Вами. Аннѣ Карловнѣ поклонъ и благодарность за пирогъ съ рыбой (превосходнѣйшій) чуть не весь пріѣлъ.

Альфред. Нав. увижу вѣроятно въ редакціи.

До свиданія

В. Сѣровъ».

II

1900.

Изъ Москвы
въ Петербургъ.

«Любезный другъ Шура!

Наконецъ то я имѣю разгадку загадочной телеграммы.—Знаешь пріятно получить часовъ въ 5 ночи телеграмму: «Не предпринимай ничего считай мое письмо неполученнымъ»—письма то вѣдь никакого еще нѣтъ—только сегодня получилъ его. Это все пустяки разумѣется, но что же вы или мы рѣшимъ или рѣшили въ защиту уважаемаго редактора «Міръ искусства». Интересно бы знать: между прочимъ отъ Чехова—онъ мнѣ сообщилъ, что Суворинъ съ Буренинымъ сейчасъ здѣсь въ Москвѣ. Не пойти ли и мнѣ, въ свой чередъ, колотить его—чѣмъ только не знаю—цилиндра у меня нѣтъ.

Вы думаете, что Буренинъ фельетономъ этимъ не ограничится? А то такъ, въ сущности, на него откликаться, да еще въ такой торжественной формѣ (за подписями всѣхъ насъ) пожалуй не стоитъ—много чести...

Были мы тутъ съ Переплетчиковымъ (какая длинная фамилія однако) въ новомъ консерваторскомъ зданіи.

Очень и очень недурной залъ и весьма и весьма пригоденъ для нашей выставки. Разумѣется въ украшеніяхъ не безъ лѣпной роскоши ну да сравнительно ея не такъ ужъ много, а главное хорошій верхній свѣтъ и кромѣ того есть еще двѣ боковыя длинныя комнаты съ боковымъ свѣтомъ, кот. можно использовать — антрэ прямо великолѣпно.

Морозовъ (одинъ изъ директоровъ) обѣщалъ со своей стороны сдѣлать все возможное чтобы залъ былъ намъ

редакціонный

академикъ, а что

академія напишите?..

Жена кланяется тебѣ и семейству. Поклонъ всѣмъ».

III

1900 г. Изъ Москвы
въ Петербургъ.

11 декабря

Ну-съ дорогой устроитель-совратитель — не даютъ намъ консерваторскаго зала, тамъ предположены репитиціи. Думаю все таки немножко пораспросить не штуки ли это какія нибудь опять; и предоставленъ ли залъ Эрервексу.

Да! да! ну что же, чортъ возьми Академія съ дѣйствительными ея членами? Дайте же знать — вѣдь любопытно. Здорово — дадутъ залъ — скандалъ (старости на руку) не дадут залъ еще пуще скандалъ (старости на руку) вотъ намъ пожалуй плохо. Хотя Стасовъ и пишетъ, что залъ и помѣщеній и въ Питерѣ и въ Москвѣ сколько угодно, что молъ, нѣтъ: намъ Академія-съ нужна, а на самомъ то дѣлѣ ихъ какъ будто нѣтъ совсѣмъ.

Телеграмму твою, какъ всегда, разумѣется получилъ я около 5 часовъ утра и какъ я не былъ радъ еще новому шагу декадентовъ — но проклялъ твою систематическую систему (пріемъ что ли) посылать телеграммы между 9—11 ч. вечера; умоляю перемѣнить

часы отправленія. Ну хорошо — панно Коровинскія то все таки будутъ на выставкѣ?

Узналъ отъ Остроухова — Мих. Пет. Боткинъ похвалялся, что онъ тишайшій, нижайшій, сладчайшій виновникъ недопущенія или изгнанія нашихъ выставокъ у Штиглица. Начинаю думать, что мы всѣ герои — насъ гонятъ...

Между прочимъ меня интересуетъ — въ академіи на открытіи, полковая музыка будетъ или нѣтъ?

Академикъ В. Сѣровъ.

P. S. Былъ у В. М. Васнецова видѣлъ у него проэктъ раскраски Кремлевскаго дворца — великолѣпно право. Если это утвердятъ (а тутъ есть и у Васнецова враги) будетъ одно веселье и на Кремль можно будетъ смотрѣть не потупляя глазъ передъ дворцомъ. Впрочемъ, кажется я уже писалъ объ этомъ.

Спасибо Философову за присылку газетъ».

IV

Конецъ 1901 г.— начало 1902 г. Изъ Москвы въ Петербургъ.

«Дорогой Шура!

Весьма радъ былъ получить отъ тебя письмецо. Правда Сергѣй Пав. (а что же 3-й пунктикъ ни гу-гу?) собирается сюда? Когда онъ собирается какъ бы намъ не разъѣхаться. Относительно каталога выставки Переплетчиковъ собирался со мной послать въ Питеръ нѣсколько экземпляровъ — но я не поѣхалъ и на выставку больше не заглядывалъ послѣ.

Помѣщеніе Дервизъ не знаю — я какъ то вообще къ выставкамъ обравнодушѣлъ, — хотя какъ члену комитета, хотя и подставному сего не слѣдовало бы...

Меккъ проситъ меня извиниться передъ тобою но отчасти вѣрнѣе онъ совсѣмъ пожалуй не виноватъ передъ тобою — все время онъ ждалъ отвѣта отъ Соллогуба но получилъ его уже послѣ моего отъѣзда. Домъ сей къ твоимъ услугамъ — даже просили спросить тебя какъ ты пожелаешь видѣть домъ вприсутствіи хозяевъ или безъ нихъ — какъ тебѣ удобнѣе (высшая любезность) просятъ лишь извѣстить за день или два до твоего пріѣзда. — Чего же тебѣ еще?..

Видѣлъ вернувшагося Остроухова (онъ вообще не столь страненъ, но вѣдь онъ все толкуетъ объ учрежденіи прочнаго общества и т. д. и т. д. на основаніи теперешняго успѣха такъ сказать. Ну да это видно будетъ, а въ этомъ году и не собирались сію именно выставку отправить въ Питеръ.

Тутъ вопросъ принципіальный, не люблю принциповъ. Читалъ твою статью — мнѣ очень нравится и если бы не было передержекъ (грѣхъ молодости) то было бы и совсѣмъ хорошо. Между прочимъ Философовъ находитъ перенесеніе В. Васнецовымъ его Алёнушекъ и Берендеевъ и на стѣны храмовъ за явленіе положительное въ живописи православія. Иногда и правда это мило — не перемиловидничать бы вотъ бѣда только и эта бѣда есть, ну будетъ. Письмо и телеграммы посланы тебѣ.

Кланяемся всѣмъ Вамъ.

Относительно же выставокъ 7 — 8 съ 1/2 молчу ничего не говорю.

твой В. Сѣровъ.

О Федотовѣ еще не читалъ».

V

Начало 1902 г.

Изъ Москвы
въ Петербургъ.

«Дорогой Шура!

У насъ тутъ цѣлая драма по поводу Третьяковской галлереи т. е. ея совѣта. Посылаю тебѣ всѣ пока 3 нападки вышедшія или пришедшія отъ М. П. Боткина (чудный дядя) весьма возможно, что дойдетъ до заявленія въ думѣ и тогда — тогда будетъ ужъ разговоръ въ серьезъ пока ругается только одна газетка «Новости дня», но за ея ширмами дѣйствуютъ другія темныя силы. Остроуховъ совсѣмъ заметался (галлерея дѣйствительно наичувствительнѣйшая струна въ его такъ сказать душѣ) мнѣ то что, мнѣ наплевать я всегда, какъ эгоистъ, ухожу оттуда, гдѣ мнѣ становится непріятнымъ мое пребываніе. Но тутъ дѣло все же не шуточное и придется бороться — т. к. считаю, что хотя наши покупки въ галереѣ и невполнѣ достаточны т. е. кое что пропустили, но остальное все же можно было купить и даже слѣдовало, и сомнѣваюсь чтобы другой совѣтъ, или же одинъ покупщикъ (какъ въ этой газетѣ рекомендуется ужъ не Михаилъ ли Петровичъ?!.) покупалъ лучше. И въ этомъ смыслѣ, если со мной согласна редакція «Міръ Искусства»

слѣдовало бы насъ защитить ибо повторяю за этой паршивой газетой скрываются темныя силы власть имущія въ думѣ. Сергѣй Павлов. уѣхалъ вѣроятно, а потому обращаюсь къ тебѣ по сему поводу и просилъ бы помѣстить замѣтку въ ближайшемъ нѣмерѣ, разумѣется если найдете сіе нужнымъ.

Теперь послушай почтенный сочленъ комитета выставокъ жур. Міръ Искусства — скажи пожалуйста что же собственно и какъ собственно говоря — никакихъ распоряженій отъ Сергѣя Пав. не получалъ относительно Москвы. — Положеніе наше становится страннымъ... Куда напримѣръ по закрытіи выставокъ 36 что будетъ 3 февраля давать картины Свѣтославскаго адресованныя на Міръ Искусства и т. д. и т. д...

Чувствую что помѣщенія нѣтъ и нѣтъ — а? — Ну вотъ, я такъ и зналъ. Эхъ ма... Что же намъ дѣлать— будетъ ли выставка или не будетъ. Переплетчиковъ-артельщиковъ все сочиняетъ и сочиняетъ уставъ за уставомъ будущаго «Союза Художниковъ».

Отвѣть мнѣ поскорѣе пожалуйста. Въ Питерѣ буду къ 10 февр.

твой В. Сѣровъ».

VI

1902 г.

Изъ Москвы
въ Петербургъ.

«Шура!

Ну братъ, вотъ братъ комплиментщикъ и дѣлецъ изволь братъ дѣйствовать:

Въ Москвѣ для выставки Міръ Искусства помѣщеніе отыскано недурное, а кромѣ того единственное 4 зала, податель сего письма разскажетъ подробнѣе стоимость 2000 руб. съ 15 ноября по 1 февр., а можетъ и дальше при чѣмъ цѣна одна. Отвѣтъ нуженъ моментальный и категорическій.

Очень жаль Сергѣя Пав. нѣтъ, приходится намъ вдвоемъ рѣшать.

Посылай мнѣ телеграмму да или нѣтъ.

Переговори въ Питерѣ съ кѣмъ найдешь нужнымъ.

Философову я пишу тоже

ну пока что
до свиданія,
Б. Знаменскій пер.
д. Улановыхъ.

Петергофскій № твой не дуренъ есть и загадачная картинка одна называется «а гдѣ авторъ?» а онъ въ Монплезирѣ

твой В. Сѣровъ».

VII

Осень 1904 г. Петербургъ
(на визитной карточкѣ).

«Александръ Николаевичъ!

Глубоко сожалѣю Васъ въ постигшемъ Васъ бѣдствіи — нашествіе полотеровъ! что можетъ сравниться съ ужасомъ кот. внушаетъ эта расса — прости, я сбѣжалъ...

VIII

2 XI 1904 г. Изъ Москвы — въ Петербургъ
(на открытомъ письмѣ).

«Шура милый другъ! Конечно я совсѣмъ не намѣренъ прекращать съ тобой знакомства. Царское село — видишь ли — я рисовалъ, честное слово, но видишь ли, ничего не выходитъ — спроси С. П. они видѣли. П съ Коровинымъ Остроуховымъ, и еще нѣкоторыми лицами и не одобрили, честное слово. Сроки прошли, теперь значитъ шабашъ... Ритурнель. Теоріи С. П. «Вообще наплевать» пожалуй сочувствую, но передачу журнала М. П. Г-у Ге не одобряю. Въ Питеръ сейчасъ не могу.

Твой В. Сѣровъ».

IX

Конецъ 1904 г. Изъ Москвы
въ Петербургъ.

«Любезный другъ Шура

Весьма согласенъ съ твоей статьей объ академіи. Напрасно лишь упоминаешь о Суриковѣ, Васнецовѣ, Врубелѣ, Левитанѣ и обо мнѣ. Всѣ сіи художники не обладаютъ тѣмъ что нужно для школы. Не исключая и Рѣпина все же самаго вѣрнаго рисовальщика (иллюстраціи не въ счетъ) никто изъ сихъ художниковъ не владѣютъ той спокойной увѣренной и вѣрной чертой.

Считаю, что для школы, да и ты говоришь тоже самое, нужно больше рукомесла да гдѣ достать этихъ мастеровъ? Неужто жъ прямо таки выписать ихъ наложнымъ платежомъ изъ за границы? Кого же, напримѣръ?

Да а дѣйствительно видѣлъ я работы этого строжайшаго изъ строжайшихъ самого Гуго Залемана его эскизы: — помимо того, что это бездарно и намека на Грецію нѣтъ, нѣтъ даже общепринятаго казеннаго приличія — преплохая, несчастная провинціальная скульптура. И этотъ человѣкъ слыветъ за знатока всѣхъ наукъ прекраснаго — анатоміи и т. д.? Странно — ты какимъ образомъ видѣлъ сіи фризы?

Да послушай — вѣдь я большая свинья (ну это ты положимъ всегда зналъ) я еще не благодарилъ тебя за даровое присыланіе твоего изданія, все же очень очень хорошаго, лучшаго среди Третьяковскаго изданія и Грабаря... Былъ здѣсь С. П. Дягилевъ, что я имѣлъ честь прочесть въ газетѣ, но ихъ я не видалъ. Быть можетъ тому причиной обоюдная инфлуэнца, т. е. и онъ и я почти одновременно болѣли ею — я и сейчасъ еще не выхожу вотъ ужъ $1^1/_2$ недѣли. Собирался къ Вамъ въ Питеръ, а вотъ теперь и не знаю.

Будь здоровъ обнимаю тебя

весь Вашъ В. Сѣровъ.

Г. Пимоненко тоже академикъ.

Не знаю твоего Василеостров. адреса, напиши мнѣ что нибудь».

X

Январь 1905 г.

Изъ Москвы
въ Петербургъ.

«Шура милый!

Ты ѣдешь? на долго? это пренепріятно... — ахъ ты эмигрантъ... не хочешь съ нами кашу ѣсть. Пожалуй не безъ удовольствія будешь за утреннимъ кофеемъ пробѣгать извѣстія изъ Россіи... да. Издали оно совсѣмъ великолѣпно. Ну, а пока ты еще нѣсколько часовъ пробудешь въ Питерѣ и успѣешь прочитать сіе воззваніе, которое со временемъ будетъ препровождено въ Питеръ для подписи господъ художниковъ ты же прочтя его теперь (въ случаѣ согласія, разумѣется) распорядись относительно своей подписи либо пришли ее письмомъ или телеграфомъ или поручи кому либо подписать потомъ на самомъ листѣ кот. будетъ посланъ, повторяю, потомъ.

Вотъ текстъ:

Мы нижеподписавшіеся художники, выражаемъ Думѣ Московской свое пожеланіе имѣть попечителемъ галлереи Павла и Сергѣя Мих. Третьяковыхъ — Илью Семеновича Остроухова — какъ человѣка истинно преданнаго интересамъ галлереи и по пониманію искусства, какъ прошлаго такъ и настоящаго, способ-

наго вести дѣло пріобрѣтенія галлереей по надлежащему пути исторію русской живописи.

Бумага эта подастся на совѣщаніе Думы — передъ окончательными выборами въ попечители. Ну будь здоровъ Шура кланяемся съ женой тебѣ и Аннѣ Карловнѣ и дѣткамъ Вашимъ и желаемъ всего хорошаго что въ изобиліи имѣется и за не дорого въ заграницахъ — Никакихъ басенъ въ экспедицію рисовать не намѣренъ прости что не отвѣчалъ. А что же съ моимъ «Наборомъ» на открыткѣ — не готовъ, или какъ цензура!?!?!?..

Обнимаю тебя

твой В. Сѣровъ.

До свиданія ситуаэнъ Бенуа».

XI

Начало 1906 г. Изъ Москвы
въ Версайль.

«Милый другъ Шура!

Не такъ давно получилъ твое письмо и былъ у Чекато. Дѣло въ томъ, что В. В. Меккъ пріѣзжалъ, съ дальняго востока на побывку въ Москву и взялъ твою акварель и не заплативъ за нее — уѣхалъ опять назадъ въ Манжурію—такимъ образомъ надо ждать его возвращенія...

Объ дѣлахъ творящихся въ Россіи вообще и въ Москвѣ у насъ въ частности — вѣроятно уже знаешь.

Да — непонятное для меня вооруженное возстаніе, разсчетъ на переходъ войскъ — все это оказалось совершенно не подготовленнымъ, а въ результатѣ, изрядное количество погибшихъ, израненныхъ лицъ (больше любопытной публики) сожженныхъ домовъ въ изобиліи. Войска оказались въ дѣлѣ подавленія вполнѣ на высотѣ своей задачи и стрѣляли изъ орудій по толпѣ и домамъ во все и вся гранатами шрапнелью, пулеметами (шимозъ не было) затѣмъ доблестные разстрѣлы, теперь обыски и тюрьмы для выясненія зачинщиковъ и т. д. и т. д. все какъ слѣдуетъ. Въ одномъ, пожалуй, были правы наши крайнія партіи—что не слѣдуетъ очень довѣрять Манифесту 17 октября.

Кавказъ отрѣзанъ и что тамъ неизвѣстно.

Лифляндія и Курляндія и т. д. т. д.—Единственный отрадный пунктъ это Финляндія (ловко подстроили и устроили право).

Теперь дума государственная кот. хотятъ устроить въ три дня безъ разговоровъ.

Ахъ да, не пиши ты въ этой газетѣ «Слово» она сволочь просто и взывала къ походу на Финляндію (дура) за одно съ Нов. Врем. Просилъ я (подписавшись) Г. Перцова не присылать и избавить меня отъ его газеты, такъ нѣтъ же и по сію пору все получаю,

Да да газеты у насъ премило, всѣ запрещены или подъ судомъ, даже Русскія Вѣдом.; — только Нов. Вр. Слово да Молва (Русь) и больше ничего, масса за то плохихъ сатирическихъ журналовъ съ посредственнымъ грубымъ остроуміемъ и плохими очень рисунками. — Еще «Зритель» и «Жупелъ» приличнѣе. Впрочемъ Жупелъ вышелъ только № 1 — а затѣмъ закрыто-съ,

Собираешься въ Россію — что же пожалуй сейчасъ тихо сравнительно если будетъ опять что, то не такъ скоро.

твой В. Сѣровъ,

Аннѣ Карловнѣ мой поклонъ».

XII

1907 г. Изъ Москвы
въ Петербургъ.

«Милый Шура!

Что я тебя попрошу: не знаю я адресса Г-на Курбатова будь добръ сообщи ему мою просьбу — отослать въ ближайшемъ будущемъ имѣющуюся у его мою пастель (Екатерина въѣзжаетъ въ Царское село) помнишь — неважная — такъ вотъ эту самую пастель препроводить Вас. Вас. Матэ въ Академію. Въ академію, гдѣ Сабанѣева предпочли — тебя не добрали...

Съ своей стороны, разумѣется, за вставленіе подъ стекло и вообще расходы будутъ мною уплочены Г-ну Курбатову.

А я опять задержался въ Москвѣ ничего не подѣлаешь.

Досвиданья
твой В. Сѣровъ.

Видѣлъ Теофила — очень мило что узналось о М. А. Врубелѣ».

XIII

17 V 1911 г. Изъ Флоренціи — въ Римъ (на открытомъ письмѣ).

«Дождикъ Выставка огромна — очень хорошихъ вещей не такъ много — но видѣть ее нужно — но дворецъ великолѣпенъ поклонъ что жизель

В. С.

Круто приходится и глазамъ и ногамъ».

XIV

17 V 1911 г. Изъ Флоренціи — въ Римъ (на открытомъ письмѣ).

«Зашелъ было вечеромъ къ собору — и чтоже? весь изтрамваенъ. Ну это все пустое, а вотъ я забылъ въ альберго д'Италія свой засаленный котелокъ — будь добръ — не привози его въ Парижъ или куда бы то ни было пожалуйста.

Тв. В. С.»

XV

Май 1911 г. Изъ Флоренціи—въ Римъ (въ открытомъ письмѣ).

«Дождикъ хороши Ghislandi, Longhi, Sustermans, Carbone, Varotari (изъ Corsini) Crespi и т. д. много плохихъ но любопытныхъ вещей.

Т. В. С.

На площади стоитъ Давидъ фабричная копія мраморъ но не плохо все же что поставили рядомъ съ Бандинеллой».

XVI

Изъ Парижа
«29 М. 911. въ Римъ.

Шура, милый!

Обращаюсь къ тебѣ какъ къ директору по худож. части русскихъ балетовъ. Скажи какъ же это дѣйствительно отмѣняются и «Синій богъ» и «Пери» — ? а какъ же Ринальдо Ганъ? Бакстъ, послѣдній въ большомъ огорченіи, совсѣмъ въ уныніи — тѣмъ болѣе что вѣдь онъ кажется уже многое заготовилъ. Странное вообще веденіе дѣла...

Здѣсь между прочимъ Астрюкъ заявляетъ — что никакихъ распоряженій на счетъ платежей у него нѣтъ, а по сему плачу я самъ что мнѣ не совсѣмъ удобно.

Разговаривать вообще съ Астрюкомъ я не намѣренъ т. к. онъ меня какъ то плохо узнаетъ.

Себастіанъ не очень хорошъ Рубинштейнъ не плоха — но вообще въ смыслѣ постановки всей вещи — если бы Д'Аннунціо и Бакстъ держались бы итальянскихъ примитивовъ то могло бы быть и очень хорошо т. к. Ида справилась бы съ движеніями. Говоритъ она монотонно но не непріятно — кругомъ же французскіе актеры жарятъ во всю; въ общемъ и долго, однобразно и скучно, а этого по нашимъ временамъ

не любятъ. Впрочемъ, самаго лучшаго перваго дѣйствія еще не видалъ.

Завтра пишу занавѣсъ все приготовлено и нарисовано.

Жену и сына отправляю сегодня въ Россію и превращаюсь въ артиста чистой воды такъ сказать.

Твой В. Сѣровъ.

Поклонъ Стравинскому.»

ОГЛАВЛЕНІЕ

СТРАН.

«В. А. Сѣровъ» 7

Библіографія 86

Приложеніе: 16 писемъ В. А. Сѣрова къ Александру Н. Бенуа 93

Обложка по рисунку С. В. Чехонина.

Марка издательства исполнена М. В. Добужинскимъ.

Книга набрана въ 1917 г.

КОМИТЕТ
ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДАНИЙ
ПРИ РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬН. КУЛЬТУРЫ
(Издательство бывш. Общины св. Евгении).

ИЗДАНИЯ

ВЫШЕДШИЕ С 1916 ГОДА:

Из серии «РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ»:

Александр БЕНУА, — текст С. Р. ЭРНСТА.
Н. К. РЕРИХ, — текст С. Р. ЭРНСТА (распродано).
К. А. СОМОВ. — текст С. Р. ЭРНСТА.

Альбом автолитографий Б. М. КУСТОДИЕВА.
ТАБЕЛЬ-КАЛЕНДАРЬ на 1922 г.—автолитография в красках В. М. КОНАШЕВИЧА.

ПЕЧАТАЮТСЯ:

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» — Петербургская повесть ПУШКИНА, иллюстрации Александра БЕНУА, редакция текста и статья П. Е. ЩЕГОЛЕВА.
Альбом автолитографий А. П ОСТРОУМОВОЙ-ЛЕБЕДЕВОЙ — виды Петербурга.
ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО КАРТИННОЙ ГАЛЛЕРЕЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА, текст АЛЕКСАНДРА БЕНУА (2 изд.).
СЕРЕБРО И ФАРФОР В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА, текст С. Н. ТРОЙНИЦКОГО.
КНЯЖНА МЕРИ — повесть М. Ю. ЛЕРМОНТОВА, иллюстрации М. А. ЗИЧИ. Вступительная статья С. Р. ЭРНСТА.
Записки М. Ѳ. КАМЕНСКОЙ. Вступительная статья и примечания С. Р. ЭРНСТА.

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

Из серии «РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ»:

Н. Н. ГЕ—текст С. П. ЯРЕМИЧА.

А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА,—текст П. П. НЕРАДОВСКОГО.

Б. М. КУСТОДИЕВ—текст ВСЕВОЛОДА ВОИНОВА.

М. В. ДОБУЖИНСКИЙ—текст Н. Э. РАДЛОВА.

И. Е. РѢПИНЪ—текст С. Р. ЭРНСТА.

Из серии «РОССИЯ В ПАМЯТНИКАХ ИСКУССТВА»:

НОВГОРОДЪ И ПСКОВЪ,—текст Н. П. СЫЧЕВА.

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ИСКУССТВА АРМЕНИИ И ГРУЗИИ—текст И. А. ОРБЕЛИ.

СТРОГАНОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ.—текст С. ЭРНСТА.

Портрет Ф. И. ШАЛЯПИНА—автолитография Б. М. КУСТОДИЕВА.

Портреты современных русских художников и деятелей искусства—автолитографии П. П. НЕРАДОВСКАГО и Г. С. ВЕРЕЙСКОГО.

«СВЕТЛАНА» — поэма ЖУКОВСКОГО, иллюстрации С. В. ЧЕХОНИНА, послесловие П. Е. ЩЕГОЛЕВА.

Басни КРЫЛОВА в иллюстрациях В. А. СЕРОВА.

ЦЫГАНЫ, поэма ПУШКИНА, иллюстрации Л. фон МАЙДЕЛЯ

ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА—Д. В. АЙНАЛОВА, переработанное и дополненное автором издание.

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ ИЗ ПРЕЖНИХ ИЗДАНИЙ:

Открытые письма по рисункам известных русских художников; виды городов; архитектурные памятники; снимки с картин музеев и проч.

СКЛАДЫ ИЗДАТЕЛЬСТВА:

Главный — в ПЕТЕРБУРГЕ, Морская, 38.

Отделение склада — в МОСКВЕ, Кузнецкий мост, 11.

5=
264 r. 70
49:349/70

X